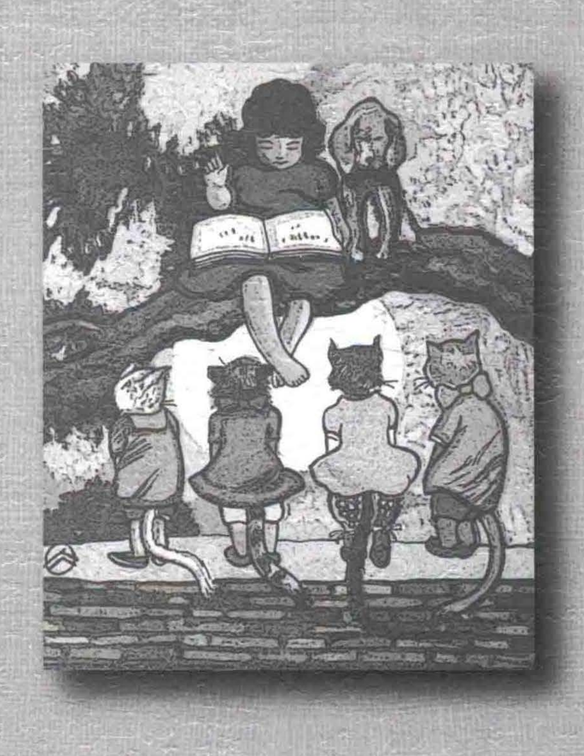
中国社会科学院创新工程学术出版资助项目

·中国社会科学院民俗学研究书系·

朝戈金　主编

中国民间幻想故事的文体特征

[日]西村真志叶　著



非外借

中国社会科学出版社

CASS Series of Folkloristic Studies

The Stylistic Features in Fairy Tales of China



本书较早借鉴并全面吸收了瑞士著名学者麦克斯·吕蒂（Max Lüthi，1909—1991）的童话现象学理论，广泛融合国际学界相关成果，对中国民间幻想故事的文体特征做了颇具探索性和创新性的综合研究。作者不仅没有生搬硬套，反而能够推陈出新，将抽象的理论思辨与具体的文本细读融为一体，并使二者相得益彰，通过对汉语民间幻想故事表现手法的细致分析与合理统计，表明吕蒂的童话理论同样适用于中国童话和民间幻想故事。尤其难能可贵的是，作者能够出于文体研究的需要，始终站在共时立场，对资料范围做出清晰限定，不仅在形式上有效地区分了童话与民间幻想故事之异同，彰显出二者的普遍特征和共同规律，而且超越现象差异和个体变异，在情节事件的偶然性中把握人为创造的必然性，由此发现民间幻想故事是一种重形式而轻素材的非现实性体裁，进而认为听众与讲述人共同拥有的形式意志（即“讲述人和听众之间塑造、保持、接受某种特定形式的意志”，它“是指不依赖于创造方式和对象，而作为一种相对独立的意志，作用于形式的潜在或内在的需求”）才是维护文体特征的真正动因。

本书的研究为中国民间故事的文体研究做出了积极贡献，也有力地推进了民间文学的本体研究与国际对话。

——户晓辉（中国社会科学院文学研究所 研究员）





·中国社会科学院民俗学研究书系·


ISBN 978-7-5203-1190-8
9 787520 311908 >

定价：59.00元

中国社会科学院创新工程学术出版资助项目

·中国社会科学院民俗学研究书系·

朝戈金　主编

中国民间幻想故事的文体特征

The Stylistic Features in Fairy Tales of China

[日]西村真志叶｜著

中国社会科学出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国民间幻想故事的文体特征／（日）西村真志叶著．—北京：
中国社会科学出版社，2018．3
（中国社会科学院民俗学研究书系）
ISBN 978－7－5203－1190－8

Ⅰ．①中…　Ⅱ．①西…　Ⅲ．①民间故事—文学研究—中国
Ⅳ．①I207．73

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 249882 号

出 版 人　赵剑英
责任编辑　张　林
特约编辑　文一鸥
责任校对　刘　娟
责任印制　戴　宽

出　　版　中国社会科学出版社
社　　址　北京鼓楼西大街甲 158 号
邮　　编　100720
网　　址　http://www.csspw.cn
发 行 部　010－84083685
门 市 部　010－84029450
经　　销　新华书店及其他书店

印　　刷　北京明恒达印务有限公司
装　　订　廊坊市广阳区广增装订厂
版　　次　2018 年 3 月第 1 版
印　　次　2018 年 3 月第 1 次印刷

开　　本　710×1000　1/16
印　　张　12．75
插　　页　2
字　　数　226 千字
定　　价　59．00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话：010－84083683
版权所有　侵权必究

国家社科基金重大委托项目
“中国少数民族语言与文化研究”

“中国社会科学院民俗学研究书系”编委会

主　编　朝戈金

编　委　卓新平　刘魁立　金　泽　吕　微　施爱东
巴莫曲布嫫　叶　涛　尹虎彬

总　序

自英国学者威廉·汤姆斯（W. J. Thomas）于19世纪中叶首创“民俗”（folk-lore）一词以来，国际民俗学形成了逾160年的学术传统。作为现代学科意义上的中国民俗学肇始于“五四”新文化运动，近百年来的发展几起几落，其中数度元气大伤。从20世纪80年代开始，这一学科方得以逐步恢复。近年来，随着国际社会和中国政府对非物质文化遗产（其学理依据正是民俗和民俗学）保护工作的重视和倡导，民俗学研究及其学术共同体在民族文化振兴和国家文化发展战略中，都正在发挥着越来越重要的作用。

中国社会科学院曾经是中国民俗学开拓者顾颉刚、容肇祖等人长期工作的机构，近年来又出现了一批较为活跃和有影响力的学者，他们大都处于学术黄金年龄，成果迭出，质量颇高，只是受学科分工和各研究所学术方向的制约，他们的研究成果没能形成规模效应。为了部分改变这种局面，经跨所民俗学者多次充分讨论，大家都迫切希望以“中国民俗学前沿研究”为主题，以系列出版物的方式，集中展示以我院学者为主的民俗学研究队伍的晚近学术成果。

这样一组著作，计划命名为“中国社会科学院民俗学研究书系”。

从内容方面说，这套书意在优先支持我院民俗学者就民俗学发展的重要问题进行深入讨论的成果，也特别鼓励田野研究报告、译著、论文集及珍贵资料辑刊等。经过大致摸底，我们计划近期先推出下面几类著作：优秀的专著和田野研究成果，具有前瞻性、创新性、代表性的民俗学译著，以及通过以书代刊的形式，每年选择优秀的论文结集出版。

那么，为什么要专门整合这样一套书呢？首先，从学科建设和发展的

角度考虑，我们觉得，民俗学研究力量一直相对分散，未能充分形成集约效应，未能与平行学科保持有效而良好的互动，学界优秀的研究成果，也较少被本学科之外的学术领域所关注、进而引用和借鉴。其次，我国民俗学至今还没有一种学刊是国家级的或准国家级的核心刊物。全国社会科学刊物几乎都没有固定开设民俗学专栏或专题。与其他人文和社会科学的国家级学刊繁荣的情形相比较，学科刊物的缺失，极大地制约了民俗学研究成果的发表，限定了民俗学成果的宣传、推广和影响力的发挥，严重阻碍了民俗学科学术梯队的顺利建设。再者，如何与国际民俗学研究领域接轨，进而实现学术的本土化和研究范式的更新和转换，也是目前困扰学界的一大难题。因此，通过项目的组织运作，将欧美百年来民俗学研究学术史、经典著述、理论和方法乃至教学理念和典型教案引入我国，乃是引领国内相关学科发展方向的前瞻之举，必将产生深远影响。最后，近些年来，国内外非物质文化遗产保护工作的大力推进，也频频推动国家文化政策的制定和实施中的适时调整，这就需要民俗学提供相应的学理依据和实践检验，并随时就我国民俗文化资源应用方面的诸多弊端，给出批评和建议。

从工作思路的角度考虑，“中国社会科学院民俗学研究书系”着眼于国际、国内民俗学界的最新理论成果的整合、介绍、分析、评议和田野检验，集中推精品、推优品，有效地集合学术梯队，突破研究所和学科片的藩篱，强化学科发展的主导意识。

为期三年的第一期目标实现后，我们正着手实施二期规划，以利我院的民俗学研究实力和学科影响保持良好的增长势头，确保我院的民俗学传统在代际学者之间不断传承和光大。本套书系的撰稿人，主要来自民族文学研究所、文学研究所、世界宗教研究所和民族学与人类学研究所的民俗学者们。

在此，我代表该书系的编辑委员会，感谢中国社会科学院文史哲学部和院科研局对这个项目的支持，感谢“国家社科基金”以及“中国社会科学院哲学社会科学创新工程”。

朝戈金

凡　例

引文中（　）内的文字为原作者的补充说明；〔　〕内的文字是引者的补充。

目　录

绪　论

一　体裁学与文体特征研究

本书是以作为文艺的幻想故事为对象、以文体为切入点的体裁特征研究。按照张紫晨的学科构思，便属于民间文艺学原理的体裁学的研究范畴。[①] 在广泛流行诸如“民间叙事文学”“民间叙事散文”等方便术语的今天，本书的论题大概显得有点过时。“如果用叙事这个要素来打通和统贯各种民间文学体裁，把它们全部看作民间叙事，这样是否会使我们的研究视野开阔一些，而避免在体裁问题上多有纠缠呢?”[②] 程蔷的建议或许受到众多研究者的赞同，本书也并不否认主题学方法论在民间文学研究中所具有的优势。而且体裁分类确实“从来都是学者们的所为”。[③] 通常情况下，传承人对体裁概念毫不关心。目前“民间叙事”一类的名称之所以盛行，自然有其原因。

尽管如此，笔者认为，作为一门科学的民间文艺学而言，对体裁特征的探究仍然是一个不可放弃的学术目标。规范体裁，是以某类体裁为对象或单位的所有研究必不可少的前提。与此同时，规范体裁也是出版各类体裁作品集的必要基础。“有些作品的体裁介乎二者之间，尤其是传说和故事，有时简直难以区分。”我们或许应该把这种困惑理解为必须加强体裁特征研究的原因，而不是把它当作抛弃体裁概念的借口。再说，我们之所以能够区分体裁，并不是偶然的。不同体裁的相互并存意味着，这些体裁

---

① 张紫晨：《民间文艺学原理》，花山文艺出版社 1991 年版，第 142—162 页。

② 程蔷：《骊龙之珠的诱惑——民间叙事宝物主题探索》，学苑出版社 2003 年版，第 1 页。

③ 江帆：《民间口承叙事论》，黑龙江人民出版社 2003 年版，第 4 页。

与传承人不同的需求有关。假如不去倾听和理解每个“形式所讲述的话语”[1]，民间文艺学作为研究“人民大众所创造的广大丰饶的文化财产”[2]的学科来说，不能不说是一个缺憾。

体裁特征研究，是国内民间文艺学界具有一定传统的课题。直到今天，前辈学者分别从起源、叙事文本、传承人对叙事文本的态度等角度，对幻想故事的体裁特征进行了探讨。然而，只要把体裁特征研究的目的设定为体裁的规范，我们最基本的依据便是叙事文本。起源也罢，传承人对叙事文本的态度也罢，只有体现在叙事文本并且成为塑造某种形式的力量时，才能够作为规范体裁的标志，在实际的分类工作中得到应用。

归纳起来，以叙事文本为立足点把握体裁特征，至少有三种可选择的切入点：首先是内容。幻想故事这一名称本身说明，它原来是根据内容和素材的幻想与否，被规范了的体裁概念。然而，正如不少学者指出，幻想性也体现在几乎所有的体裁。亦即，被视为幻想故事最为显著的、甚至被视为“生命”[3] 的内容特征，几乎为所有的体裁所共享。于是，国内学者主要从幻想性的产生时代或发生变异的背景、所体现的程度等角度，指出了幻想故事区别于其他体裁的特点。显然，仅对那些现在流传的叙事文本而言，这种缺少确切依据的或者以主观感受为标准的区分，在体裁的规范这一点上似乎没有太大的实际意义。除幻想性外，有些教科书也列举了幻想故事中较为常见的内容主题。然而，“劳动或与劳动有关的主题”也罢，“人和自然关系的主题”也罢，“伦理道德主题”也罢，大概都不能说是幻想故事特有的内容主题。仅就内容主题而言，幻想故事与其他体裁、甚至与有些作家文学之间，似乎不存在根本的差异。按照笔者个人的理解，幻想故事并不完全是因某种特殊的内容主题而成为幻想故事，而主要是因组建这些内容主题的某种特殊规律而成为幻想故事。从深层结构的角度看，这种规律指的是相对稳定的功能序列，即结构；从表层结构的角度看，则意味着特定的讲述方式和表现手法，即文体。这二者，便是以叙事文本为依据把握体裁特征的另外两个角度。在国外，俄国民俗学者乌拉

① ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象和情感投入》（Wihelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München, 1908/1921），日文版，草薙正夫译，岩波书店1980年版，第54页。

② 钟敬文：《关心民间文艺的朋友们集合起来》，《民间文艺谈薮》，湖南人民出版社1981年版，第4页。

③ 李惠芳：《中国民间文学》，武汉大学出版社1999年版，第134页。

基米尔·普罗普（В. Я. Пропп）和瑞士民间童话研究者麦克斯·吕蒂（Max Lüthi），分别把结构和文体视为民间童话区别于其他体裁的"本质性特征"，在这两个方面留下了不可磨灭的贡献。本书则采用后一种角度，试图把握幻想故事不同于其他体裁的文体特征。

从结构的角度看，文体不过是可有可无的"任意要素"①，无法被誉为本质性特征。尽管普罗普本人并没有直接否定文体研究的可行性，甚至强调其必要性，他仍然把它视为一种属于讲述人能够发挥创造力的自由领域的现象。② 关于结构分析和文体研究在体裁特征研究中的关系问题，本书最后附加了一篇专题论文，这里先只做如下回答。人们经常把结构比喻为建筑的骨架。那么我们也可以把文体形容为这座建筑上面的装饰。而只要幻想故事显示出相对一致的外观，那么我们也许不应该把这种作为传承人审美活动结果的装饰，视为可有可无的任意因素，而应该把它作为和结构同样牵涉其本质的要素而看待。幻想故事，也是经常被誉为所有民间叙事体裁中"最富有艺术魅力"③ 的、"艺术性最强的体裁"④。由于自身的稳定性，仅就幻想故事而言，文体大概可以成为识别体裁的有效角度。为了把握幻想故事这一特殊体裁的形式，文体研究和结构分析的并存，是不可缺少的前提。至少可以说，现在我们展开和结构分析相对应的文体特征研究，以备将来在二者之间建立相互合作的关系，这应该比起争论作为"本质性特征"的地位，有着更大的意义。

二　幻想故事文体特征的研究状况

正如上述，在国内，体裁特征研究具有一定的历史。其开端可以追溯

---

① 当谈到所谓前后套语时，邓迪斯说道："即使省略开头结尾的定型表现或者套语，民间童话的结构依然不变。虽然它们具有文体及功能上的明确意义，却是一种任意的要素。"［美］阿兰·邓迪斯：《北美印第安人民间故事的形态学研究》（Alan Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki，1964），日文版，池上嘉彦译，大修馆书店1980年版，第72页。

② 普罗普把魔法故事分为讲述人不可创造的领域和可创造领域两种。他在可创造的领域里强调，"对关注魔法故事结构的形态学研究者来说，这种最为丰富的领域，处在研究对象之外。魔法故事的文体，是必须进行专题研究的现象"。［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》（В. Я. Пропп: *Морфология сказки*. Москва，Наука，1928/1969），日文版，北冈诚司、福田美智代译，水声社1991年版，第183页。

③ 刘守华：《故事学纲要》，华中师范大学出版社1988年版，第25页。

④ 钟敬文主编《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第248页。

到20世纪初。1913年，周作人先后发表《童话研究》和《童话略论》，从起源、内容情节、主人公属性、结构形态、叙述方式、语言风格等多个角度，规范了民间童话的体裁界限。由于其视角的包容性，周作人的先驱性工作已经涉及了幻想故事的若干文体现象。其中包括背景和人物的泛化、素材的单纯化、段落的均齐等。换言之，在国内首次出现体裁特征研究时，文体特征已受到了一定的关注。20世纪20年代，当赵景深提出“究竟什么是童话，什么不是童话，有无严格的区别”这一问题时[①]，周作人更明确地从文体上规范了体裁：“童话的实质也有许多与神话传说共通，但是有一个不同点：便是童话没有时与地的明确的指标，又其重心不在人物而在事件，因此可以说是文学的。”[②] 当然，如果我们仅凭一个单独的文体现象来识别体裁，易于导致体裁区分的混乱。尽管如此，周作人开创了体裁特征研究中的文体这一切入点，而且对此给予了相当的重视，仍在体裁学文体特征研究史上留下了贡献。从20年代末到30年代初，在一些国外民间故事集译序、专题论文及著作中，赵景深、许地山、清水、王显恩等研究者，对幻想故事的个别文体现象进行了分析和概括。诸如前后套语、重叠、对数字3的偏好等个别的文体现象，由此得到了初步的描述。

由于深受国外进化论的影响，这些包括周作人在内的早期学者，倾向于只从原始思维或儿童心理的角度，来理解和阐释幻想故事或童话的个别文体现象。与此同时，因本土资料的缺少，他们的相关论述缺乏实证工作。尽管如此，这些早期学者仍然使得幻想故事的文体特征研究有了良好的开端。至于他们共同的问题，在随后的发展过程中，随着进化论影响的减弱和本土资料的增加，逐渐得以缓解。

从20世纪40年代到70年代，整个中国学术界染上了强烈的政治色彩。民间文学研究也不例外。民间故事的文体往往被视为反映阶级矛盾和

---

① 1921年，当张梓生在《妇女杂志》上发表《论童话》时，赵景深首次提出了这一问题：“说神怪的书很多，若是选中国原有的童话，甚不容易。究竟什么是童话，什么不是童话，有无严格的区别？”赵景深似乎认识到了从内容上区分体裁的困难。张梓生对此回答说，神话、传说和童话三者的区别在于是否含有娱乐性，“三者在形式上本是相同的”。（见张梓生《论童话》，《童话评论》，新文化书社1934年版，第12页）张梓生的回答似乎没有能够说服赵景深。第二年，他再次向周作人提出了同样的问题。

② 周作人：《童话的讨论》，《童话评论》，第68页。

被压迫者理想的手段，甚至被视为一种革命武器。相关论述不免存在一定的片面性。然而，正因为存在这种文体观，部分文体现象却获得了前所未有的显赫地位。对比，便是其中之一。由于对比本身的艺术效果和民间故事“反映阶级斗争的内容”密切相关，引起了不少研究者的关注。其中，谭达先十分有分量的论文《试论汉民族民间童话的思想内容和几个典型人物》（1957），便具有一定的代表性。

这段时期，对文体特征研究较幸运的是，从毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话开始，“群众的语言”逐渐受到了关注。50年代中期，民间故事的搜集整理问题，在核心期刊上得到重视。刘守华《慎重地对待民间故事的整理编写工作》（1956）、巫瑞书《关于整理民间故事的一些意见》（1957）、刘魁立《谈民间文学搜集工作》（1957）等论文的出现意味着，当时在民间文艺学界“群众的语言”从一般意义上的口语，已经发展为具有稳定形式和效果的文体现象。研究者对“群众的语言”的重视，在60年代所谓“大讲革命故事”群众活动中，也发挥出了一定的作用。由于创作新故事的需要，金洪汉、蒋成瑀等人对传统民间故事的文体现象做了有益的探讨。在“群众的语言”获得显著地位的特殊时代背景下，大量译出的俄国口承文艺研究论文著作，进一步地加深了国内学者对民间故事文体的理解。通过这些论文著作，国内学者意识到了三迭式重复等部分文体现象的存在。尽管少数研究者不顾本土资料而盲目地仿效这些苏联学者的观点，更多的学者还是在此基础上发表了自己的卓见。陈汝惠《民间童话与神话、传说的区别及其传统形象》（1956），便是其中之一。笔者个人认为，这篇论文最突出的价值在于，作者首次颇有针对性地阐明了民间童话的文体现象。他敏锐的观察能力，还涉及了一些被国外学者刚刚才认识到的文体现象。尽管他过分地把幻想故事的听众局限于儿童，这大概是时代和“童话”这一术语本身的局限性，但并没有太大的损害该论文的意义。此外，钟敬文先生的《略谈民间故事》（1955），对本书的论题有着格外重要的意义。过去一些研究者谈及本体特征时，倾向于把民间文学、民间故事等一概而论。因此，不同体裁的特征没有得到很好的阐释。而钟敬文先生借助于苏联学者的观点，把民间故事严格地分为“幻想占优势的民间故事”和“没有或较少幻想的民间故事”两大类，并且对各类故事的艺术手法和效果进行了分析。

直到20世纪70年代之前，国内学术界基本上查明，那些后来反复出

现在教科书上的幻想故事包括多种文体现象在内的基本体裁特征：

（1）从讲述人的态度来看：神话的讲述人把所述内容信以为真，传说的讲述人为半信半疑，民间故事的讲述人则明知其为虚构（周作人，1913）。

（2）从情节内容看：新奇、简单、带有娱乐性、主人公为人类（周作人，1913）；富有幻想（克拉耶夫斯基，1954）；结尾有大团圆倾向（钟敬文，1955）；主线突出（刘守华，1956）等。

（3）从结构形式看：单纯、匀齐（周作人，1913）；复杂（王显恩，1932）；三迭式（维纳格拉夫，1951）；直线式（普什卡辽夫，1958）等。

（4）从表现手法看：单纯、背景和人物的泛化、素材的简化（周作人，1913）；常用数字“三”（赵景深，1922）；开头和结尾有套语（许地山，1928）；多用诸如重叠（清水，1928）、对比（谭达先，1957）、夸张（纳吉什金，1958）等修辞手法；通过情节的逻辑发展来刻画人物形象、不做和情节发展无关的细节描写或静态描写（刘守华，1956）；塑造形象遵守美学原则（贾芝，1961）等。

（5）从语言风格看：自然、优美（周作人，1913）；朴素、生动、精练（李束为，1949）；有节奏感和韵律感（刘守华，1956）等。

这些特征的提出，可以说是前辈学者不断地进行观察和概括的成果，无疑使得国内体裁学研究向问题的核心迈进了一步。然而用今天的目光来看，不免存在一些不足：首先，由于所参照的对象不同，上面一些特征与其说是幻想故事区别于其他体裁的特征，倒不如说是民间文学不同于作家文学或创作童话的特点。其次，除了个别，大都停留在现象的指出或素描这一层次，没有能够对此进行详细的分析。最后，几乎没有给予特征之间的关系以太多的关注。文体是一种需要从整体上把握的概念。假如我们把它分解为若干支离破碎的个别文体现象，文体大概难以在体裁的规范中发挥出应有的作用。更严重的是，文体也由此失去原来富有内涵的形式，最

终变为一种“形式上的技巧”或“任意被切断的机械作用”[①]。

到了20世纪80年代，故事学会正式成立、规模宏大的“三套集成”陆续问世。这些系统的组织、多层次的研究队伍以及近两百万篇的本土资料，为中国民间故事的理论探索奠定了基础。在笔者个人看来，国内学者对理论探索的热情，较好地体现在张紫晨酝酿两年的民间文艺学体系和结构表上。[②] 张紫晨在《从系统论看民间文艺学的体系和结构》(1984)中，较系统地设计了民间文艺学的学科框架和研究目标，把民间幻想故事的文体特征研究在整个学科体系中定位，使得后来的研究有了坚固的立足点。“更为详细的分析，只好留待研究各种艺术形式的专著再说。”[③] 从1980年由谭达先推延的表现手法问题，通过诸如屈育德《民间故事三谈》(1983)、许钰《民间故事的分类》(1985)、吴蓉章《民间文学理论基础》(1988)等论文著作逐渐得到理解的深化，直到1988年因国内首部故事学专著《故事学纲要》的出版，才真正获得了集中而且充分的探讨。书中，作者刘守华明确地说道：“故事的奇巧不单纯是一个表现手法的问题，它和人们对生活的理解与发现有关，它还同人们用怎样的态度来反映生活有关。”[④] 刘守华的这段话意味着，国内民间故事文体特征研究，从形式技巧和机械效果的层次，大步跨进了传承人的精神层面。尽管刘守华本人没有继续发展他的卓见，当我们思考幻想故事特有的文体所蕴含的意味时，这种观点具有最根本的意义。同时，刘守华也强调了从整体上认识体裁的必要性：“我们应着眼于整体，着眼于它们的基本构思。”[⑤] 我们大概需要贯彻同样的态度，看待那些个别的文体现象。另外，刘守华还积极地应用了诸如芬兰学派的代表人物阿尔奈(Antti Amatus Aarne)的“变化律”、丹麦民俗学者、文献学者奥尔里克(Axel Olrik)的“叙事诗律”等与文体密切相关的国外理论，为国内文体特征研究注入了新的活力。可

---

① 当奥尔里克提出“叙事诗律”后，受到了法国民俗学者根纳普(Arnold Van Gennep)的严厉批评：“奥尔里克所谓叙事诗律，不过是形式上的技术，是任意被切断的机械作用。”见[瑞士]麦克斯·吕蒂：《童话》(Max Lüthi: *Mārchen.* Stuttgart, 1962/1968)，日文版，高木昌史译，法政大学出版局1997年版，第51页。

② 第二年，在此基础上，作者还完成了专著《民间文艺学原理》。其思路基本上没有变化。此书于1991年由花山文艺出版社出版。

③ 谭达先：《中国民间文学概论》，商务印书馆1980年版，第119页。

④ 刘守华：《故事学纲要》，第180页。

⑤ 同上书，第9页。

以说，从论述的分量和考察的质量看，该书代表了目前中国体裁学文体特征研究的最高水平。

进入 20 世纪 90 年代后，众多教科书和相关著作陆续问世。而这些教科书或相关著作，倾向于沿袭既成观点。在文体研究方面，有创见的论述并不多。除了个别学者[1]，国内学者似乎把体裁特征视为已经解决了的属于过去的问题。即使有些学者从中敏锐地发现问题，由此产生的问题意识，往往作为一种抛弃体裁概念而采用“民间叙事体裁”这类名称的正当性，作用于他们。直到目前，国内尚未出现和《故事学纲要》分量相当的体裁学文体研究成果。在笔者个人看来，这种现状并不意味着体裁学文体特征研究已经完成了所有任务，而意味着目前我们对幻想故事的体裁特征乃至文体特征的认识，停留在 80 年代末的水平。和其他研究者一样，刘守华在《故事学纲要》中仍然没有对基本文体现象的本体进行充分的分析。他也没有对那些个别的文体现象相互发生关系的规律，及由这种规律塑造的形式所具有的内涵等，给予太多的关注。由此看来，目前我们对幻想故事的文体特征，大概只有部分的、不完整的认识。本书将前辈学者相关工作的终点视为出发点，从文体的角度继续加深对幻想故事这一独特体裁的理解。

三　本书使用的理论、方法以及资料

（一）理论

按照本书的基本观点，幻想故事是在它独特的文体上区别于其他体裁的体裁概念。这个观点并非是笔者个人的发现，而来自瑞士民间童话者麦克斯·吕蒂的基本命题——“民间童话的本质性特征在于母题的表述方式〔即文体〕”。在欧洲，民间童话的体裁学文体特征研究始于 18 世纪初。在悠久的学术传统和丰富的研究经验中，欧洲学者从不同的角度和层面分别发表了各自的意见。直到 1947 年，以吕蒂民间童话样式理论的出现为标志，达到了高峰。据笔者个人的初步分析，尽管吕蒂的理论依据是欧洲民间童话，应用民间童话样式理论来研究中国资料，仍有一定的可行性。这种可行性，主要来自中国民间幻想故事和欧洲民间童话在本质上的

---

① 如董晓萍在《民间文学体裁学的学术史》一文中，系统地梳理相关学术史，在此基础上摸索了体裁学研究发展的新的道路，载《北京师范大学学报》（社会科学版）1999 年第 6 期。

相似。从阿尔奈所谓的“变化律”，以及国内外学者比较研究的实践中可以看出，民间童话乃至民间幻想故事中，不同国家民族的个性，首先体现在可替换的词汇或母题上面。而在母题的叙述方式上，中国民间幻想故事和欧洲民间童话之间，似乎共性大于异性。至少可以说，应用民间童话样式理论，有助于提高我们对幻想故事文体特征的认识。正如国内学者的先行研究所证明，幻想故事具有众多文体现象。从民间童话样式理论的观点看，这些个别的文体现象之所以集中出现在幻想故事中，并非是偶然，而是因为在它们背后存在有一种塑造特定形式的意志或欲望；而这种传承人的意志或欲望、由此出现的形式，和他们特定的心理需求相呼应；正因为如此，幻想故事才能够作为一种相对独立的体裁，和其他体裁相互并存。假如采用这种思路，我们可以把那些支离破碎的个别文体现象相结合，从整体上讨论幻想故事的文体特征。我们也可以从传承人的精神层面，读出幻想故事文体的意味。而这些，在目前国内体裁学文体特征研究中，恰恰就是缺少的。

除吕蒂的民间童话样式理论外，本书也参考和借鉴诸如奥尔里克的叙事诗律、普罗普60年代的文体研究成果、日本昔话研究者小泽俊夫的文体研究成果等。当然，我们时刻都不会忘记美国民俗学者汤普森（Stith Thompson）的忠告①，更不会在超出符合事实的范围而把这些国外理论强加给国内资料。

（二）方法

本书使用的方法是文本分析法。在国内民间文艺学界，所谓的文本分析主要包括三个层面：通过解读来挖掘被赋予文本的意味（内容）；在文本、创造文本的行为（讲述）和背景（语境）之间的关系中，阐释文本的内涵；在语言本身的层次细读文本，对文本本身进行分析。从结论而言，这三种文本分析的并存，有助于我们更丰满地理解民间文学这一特殊的文艺。尽管如此，它们具体的分析，还是以不同的方法论原则、侧重点和问题意识而展开。由于论旨的性质和实际工作的需要，本书将采用最后一种立场。

---

① 汤普森说：“虽然大多数民族和群体都有奇异故事，在主题的实质上多方面类似于欧洲的童话故事，然而讲述方式从一地到另一地可能大变。”［美］斯蒂·汤普森：《世界民间故事分类学》（Stith Thompson：*The Folktale*. New York，1946/1977），中文版，郑海等译，郑凡译校，上海文艺出版社1991年版，第540页。

在分析的具体操作方面，需要说明两点：第一，非文本资料的处理方法。本书最终要把握的中国民间幻想故事的文体特征，是一种一般性叙述规律。问题的焦点不在于那些诸如讲述者的生平、社会地位、性别、所属社会的文化特性以及周围环境等个别的可变因素，对文体产生了什么影响，也不在于它们构成了何种个人文体特点。正文中，本书将那些不同来源的每篇作品视为相对独立的文本，放在同一个层次来展开论述。那些文本的生态方面的信息，只当作一种知识背景来处理。好在本书所使用的故事集有由裴永镇、袁学骏等采录工作者的详细介绍。至于个人的第一手资料，笔者有 1996 年以来所积累的经验性理解。引用故事原文时，本书将记载故事集名称或讲述者姓名，表明出处。第二，操作方法。一切特征只有通过和他者的比较，才能体现出来。因此，比较是本书在分析的过程中不可缺少的操作方法。所有民间叙事体裁中，本书选择传说作为主要比较对象。作为体裁，传说和幻想故事处在较为邻近的层次。两种体裁的相似，一方面是有些国内学者感觉到困惑的根源[①]，另一方面又是那些关心体裁的学者激发学术热情的原因[②]。另外，本书使用的资料中，二者的数量基本相等。这自然使二者的比较有了必要的前提。只要能够说明幻想故事的特殊性，我们也稍微谈及其他体裁。不过，为了突出针对性，本书还是以传说为中心，从二者的差异中认识幻想故事的文体特征。至于范围更广的文体比较，作为将来的课题留给今后的研究。

（三）资料

本书所使用的资料有以下五种来源：

1.《朝鲜族民间故事讲述家金德顺故事集》

由裴永镇搜集整理的《朝鲜族民间故事讲述家金德顺故事集》（本书

---

① “有些作品的体裁介乎二者之间，尤其是传说和故事，有时简直难以区分。”程蔷于 2003 年说的这段话大概有一定的代表性。见《骊龙之珠的诱惑——民间叙事宝物主题探索》，学苑出版 2003 年版，第 1 页。

② 如格林兄弟在 1812 年和 1815 年分别出版影响深远的《儿童与家庭的童话集》上下两册后，第二年又出版了《德国传说集》。在该书序言中，对民间童话和传说两种体裁进行了规范（参见本书附录 1）。传说和昔话（类似于幻想故事），也是日本民俗学之父柳田国男研究口传文艺的重点所在。他在《日本的传说》《口承文艺史考》等一系列论文著作中，通过二者的比较进行了体裁规范。吕蒂的民间童话样式理论，更是诞生在传说和民间童话的比较探讨中。这些代表各国的民间文艺研究者的研究表明，传说和相当于幻想故事的体裁，二者是需要认真区分的体裁，也是能够区分的体裁。

将它简称为《金德顺》)，是中国公开刊印的第一部民间故事讲述家的个人专集。它的出版曾经在国内引起较大的反响。1985年，《民间文学》编辑部邀请20多位民间文学工作者，在京召开了“《金德顺故事集》和民间故事讲述家学术讨论会”。同年，在德国波恩召开的“民族学民间文学中间会议”上，50多个国家的学者对这本故事集产生了极大的兴趣，甚至有两位德国汉学家把它誉为“第二部格林童话”[①]。第二年，《民间文学》还为《金德顺》特别编辑了关于故事讲述者问题的研究论文，其中张紫晨、段宝林等国内一流学者展开了相关论述。《金德顺》作为对故事家进行描写研究的新成果和突破[②]，至今仍然吸引着众多学者的学术兴趣。

本书之所以选《金德顺》作为主要研究资料，和学术界对它的高度评价不无关系。此外，另有两个重要的原因：第一，《金德顺》的记录相对忠实于讲述人。关于这一点，除了采录工作者自己的保证和承诺，乌丙安在序言中也表示了肯定态度：“他（裴永镇）严格遵守忠实纪录、慎重整理、忠于原文翻译的科学原则，从而使这个集子较好地保持了原来的艺术特色，这是十分可贵的。”乌丙安发表《论民间故事传承人》一文，再次给予《金德顺》的搜集采录工作以极高的评价：“这是民间故事搜集采录的一个成功的科学范例。”[③] 第二，本次研究是一种关于共性的研究，而正如不少学者所赞赏的，《金德顺》里面的每一个叙事文本，都代表了金德顺这位讲述家的个性。如果能够找到共性和个性的结合点，那么本书的论述就会带有更深刻的普遍性。亦即，为了说明民间幻想故事中那些超越个性的普遍特征，本书将《金德顺》这部富有个性的文本作为资料而使用。

2. 《中国民间文学集成石家庄地区故事卷·耿村民间故事集》

众所周知，耿村的发现可以说是中国民间文学三套集成普查中最引人注目的收获之一。它在国内外民间文艺学史上，占有十分重要的地位。到

---

① 巫瑞书：《女故事家和她们的讲述艺术》，《民间文学》1986年第2期。

② 段宝林：《故事家描写研究的反思》，《民间文学》1986年第2期。

③ 乌丙安：《论民间故事传承人》，《故事研究资料选》，中国民间文艺家协会湖北分会编印，1989年，第111页。此外，段宝林也对《金德顺》整理的科学性表示了肯定态度：“因它〔《金德顺》〕是根据录音机整理的，保存了民间文学的原始风貌，比解放前文人转述的故事记录要科学得多。”（见《故事家描写研究的反思》，《民间文学》1986年第2期）

1991 年为止，在一个 285 户，1150 口人的村子里，能讲 100 个以上故事的大型民间故事家有 15 人，讲 50 个至 100 个之间的中间民间故事家有 21 人。其中，被誉为“河北最大故事家”，并被列入中国十大故事家的靳正新讲述的故事多达 550 多个。到 1990 年为止，已经搜集和录制的各种题材的民间文学作品和民俗资料 4362 篇，约 480 余万字。[①] 从 1987 年到 1991 年，经过 8 次大规模的普查工作，耿村成为一个名副其实的“故事村”。

本书之所以在众多的故事集中选择《中国民间文学集成石家庄地区故事卷·耿村民间故事集》（本书中将它简称为《耿村》）作为研究资料，主要有四个原因：首先，该故事集在中国民间故事研究领域里具有里程碑意义。其次，它以“科学性，全面性，代表性”为工作原则，可以说是“对本世纪内中国民间文学采录工作经验教训的科学总结”。[②] 在质量上，能够较好地满足本次研究的要求。再次，已有不少学者对此做过专题研究，学术界的评价也比较稳定。最后，《耿村》共有五卷，从第三卷开始，在每一个作品后面附有较详细的附记。其中记载了当时讲述场合、听众的反应、工作者在文字化过程中所做的改动、异文情况等，具有较高的资料价值。

需要说明的是，按照《中国民间文学集成工作手册》的要求，《耿村》在分类上采取了比较灵活的处理方法[③]，在笔者个人看来虽然存在一些不太恰当的地方[④]，但目前还没有一种分类方法能够让所有人满意。而

---

① 袁学骏：《耿村民间文学与民俗事象发掘经过和成果》，《中国故事第一村耿村民间文化大观》（下），第 2743—2744 页。

② 刘守华：《中国民间文学研究百年历程》，《华中师范大学学报》2001 年第 3 期。

③ 《中国民间文学集成工作手册》编辑细则说道：“我国各地传说极为丰富，品类繁多，而且各类尚可分出更细的层次。特殊情况，可以根据实际情况斟酌处理。故事部分也同此。”据此，《耿村》把所收录作品类型共分为 6 个体裁、18 个类型。即：1. 神话；2. 人物传说；3. 仙道人物传说；4. 宗教传说；5. 革命英烈传说；6. 地方传说；7. 动物传说；8. 植物传说；9. 土产品传说；10. 风俗传说；11. 幻想故事；12. 动物故事；13. 鬼狐精怪故事；14. 生活故事；15. 机智人物故事；16. 寓言；17. 新故事；18. 笑话。这是《中国故事第一村耿村民间文化大观》中的分类法。实际上，在各集《耿村》目录中，13. 鬼狐精怪故事有时候分为“狐仙故事”和“鬼怪故事”（或叫作“鬼故事”）两类。除此之外，书中还见“文字传说”“中草药传说”等若干不同名称的类型。

④ 如“11. 幻想故事”中的“神仙助人故事”和“精灵助人故事”以及“13. 鬼狐精怪故事”的“狐精助人的故事”之间的界限不明确。也有个别作品在分类上存在问题，如《耿村·宝扇治老道》被归纳为“狐仙故事”，而在作品附记中整理者又说道：“这是侯果果在讲述幻想故事中较好的一个。”

且幸有袁学骏以及多数普查工作人员的辛劳工作，我们才有可能研究《耿村》。为了对这些人士表示敬意和谢意，本书将基本上按照《耿村》的分类，对该故事集的166篇幻想故事进行研究。至于那些分类上明显存在问题的作品，本书虽然不排斥它们，但是除非能够说明问题，只当作次要的参考资料来处理。

3.《中国民间故事集成·四川卷》《中国民间故事集成·浙江卷》

《中国民间故事集成》（以下简称《故事集成》）是全面反映中国民间故事状况的权威性版本。1984年5月28日，中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会以及中国民间文艺研究会（现中国民间文艺家协会）联合签发了“关于编辑出版《中国故事集成》《中国歌谣集成》《中国谚语集成》的通知”。在中国民间文学集成全国编辑委员会所提出的科学性、全面性、代表性的“三性”原则之下，全国范围内展开了普查工作。自1984年至1990年，全国共搜集到的民间故事有184万多篇；从1992年到2000年，公开出版的国家卷共有11本。刘守华把《故事集成》的编纂视为20世纪中国民间故事史“最后的光辉篇章”[①]，这自然就有一定的道理。《故事集成》把“科学性”放在“三性”原则的基本位置，并且把以往的“搜集整理者”改称为“采录者”。我们从中可以看出，它对忠实记录的严格要求。尽管不能说是十全十美[②]，《故事集成》的搜集记录工作，仍然可以说体现了目前中国民间文艺学界的最高水平。尤其是国家卷，它作为“集成工作的最终表现”[③]，由大量的县卷本精选而成。就其代表性和权威性而言，在国内无出其右。我们有充分的理由把《故事集成》视为中国民间故事的代表者。

从目前已刊行的11部国家卷中，本书选取了《中国民间故事集成·浙江卷》（以下简称《浙江》）和《中国民间故事集成·四川卷》（以下简称《四川》）。前者是浙江省普查工作小组，总结五四以来所积累的采录工作经验，历经12年而完成的大作。其中大量记载了较有代表性的故

---

① 刘守华：《中国民间故事史》，湖北教育出版社1998年版，第813页。

② 当一名国外学者提问《故事集成》的忠实程度如何时，钟敬文先生便回答：“佛家不打诳语，老师呢，不讲假话，至少七成吧。”见钟敬文《建立中国民俗学派》，黑龙江教育出版社1999年版，第23页。

③ 《中国民间故事集成编选工作会议纪要》，收入许钰《口承故事论》，北京师范大学出版社1999年版，第317页。

事类型，在内容上充分体现了南方故事特有的文化情调。后者共分上下两册，上册为汉族故事集，下册则收入了11个少数民族的故事，是目前所载少数民族故事篇数最多的国家卷。前者从资料的地理分布上，后者则从讲述者所属民族上，弥补了上述两种资料的不足。

需要注意的是，尽管《故事集成》所载故事以1984年后的普查采录作品为主，同时也收入了“五四”以来发表的经典作品。正如贾芝在第二次“集成”工作会上所说，我们不应该轻易否定前人的劳动成果，有些作品确实不容易再搜集到了。[①]《集成工作手册》对这类资料提出了严格要求，即把它们收入《故事集成》，必须以重新审定为不可缺少的程序。尽管如此，一些作品在质量上仍然引起使用者的顾虑。如《四川·美丽的红腰带》，该文本原载于《傈僳族民间故事》，题目为“美丽的腰带”。我们把这两个文本相比较后不难发现，《四川·美丽的红腰带》和“美丽的腰带”在内容结构上没有丝毫改动，只不过前者的语言比起后者更加通顺、口语化。然而，《四川》没有任何说明这到底是经过何种“重新审核”后的改动。亦即，这是编辑者所做的修改，还是采录者胥勋根据原来讲述人或采录资料所做的修复，仅从《四川》我们无法确认这一点。由于我们的考察在表述语言的层次进行，对文本的依赖程度较大，本书对于这些普查采录资料以外的作品不得不采取慎重的态度。据此，我们最终还是决定把1984年以前的资料作为副资料来使用。

4. 个人第一手资料

本书要把握的文体特征，是不限于某一地区或某一知识层次的叙事规律。按理来说，不应该把研究视角局限在某一地方的故事集上面。但是出于实际工作的需要，本书还是选择了较有代表性的上述四部故事集作为蓝本。为了弥补论述范围的不足，本书将作者在北京、山东等地搜集的个人第一手资料作为论述的对象。这里的个人第一手资料不仅来自农民，还来自大学职工、中小学生、研究生、退休干部、在城市里当服务员的阿姨、看门的小伙子等。他们所提供的资料将可以证明，不同地区和知识层次的人们所讲述的民间幻想故事，保持着和传统民间幻想故事同样的文体特征。更为重要的是，第一手资料的运用也给予本书不同于一般文艺学研究的优势。它将加深笔者对文本的理解，有助于及时地调整思路。

---

① 贾芝：《民间文学的普查与记录》，《民间文学论坛》1986年第3期。

以上就是本书论述的唯一依据。如此限定资料，其结论的全面性和可靠性便会引起质疑。然而，把现有的所有故事作品作为资料而使用，这只能说是一种乌托邦式的设想。即使能做到这一点，从整个中国的故事储存量看，现有的故事资料本身就是极其丰富的中国民间故事资源的冰山之一角。从结论而言，所有研究中对资料范围的限定是无法避免的。关键在于如何限定。

对于文本研究而言，记录的可靠性、作品的代表性、故事集的权威性等因素，将会直接影响其结论的可信度。因此，本书选定资料，首先要考虑的一点便是资料本身的质量。此外，为了用有限的资料来概括“中国民间幻想故事”，我们的资料至少要满足以下三个条件：地理分布上包罗南北；讲述者的所属民族要涉及汉族和少数民族；从个人到省级单位的不同层面，能够反映出中国故事资源的面貌。基于以上认知，本书首先把资料的范围设定在 20 世纪 80 年代后公开出版的故事村和故事讲述家作品专集，以及中国民间故事集成国家卷上面，最终选取了上述四部故事集。而个人第一手资料从个人体验的角度，来弥补纯文本研究的不足。至于这五种资料之间的辩证关系，见如下：

地理分布：	北方	《耿村》《金德顺》	191 篇
	中部	《四川》	94 篇
	南方	《浙江》	40 篇
民　　族：	汉族	《耿村》《浙江》《四川》（上）	246 篇
	少数民族	《金德顺》《浙江》《四川》（下）	79 篇
反映层面：	故事讲述家	《金德顺》	26 篇
	故事村	《耿村》	165 篇
	省份	《浙江》《四川》	134 篇
参考渠道：	文本	《耿村》《金德顺》《浙江》《四川》	327 篇
	参与讲述活动	个人第一手资料	24 篇

四 术语解释

（一）文体 Style

虽然上面有所涉及，为了明确概念，再次对本书的核心概念“文体”做一些界定和补充说明。

1893 年，德国维也纳学派的美术史家里戈尔（Alois Riegl），发现了不同的形式意志构造出不同的艺术样式。在此基础上，德国美学史家威赫姆·波琳戈（Wihelm Worringer），把艺术样式从“把自然原型转换为艺术话语的手段”重新定义为“源于人类心理需求的、构成艺术作品的一切要素”①。吕蒂则自觉地顺应在美学史学领域所发生的这种概念变化，把民间童话的样式（文体）理解为：“由人们的意志决定的母题的表现方式”。每个叙事文本的讲述，都依赖于讲述人对“讲什么”和“怎么讲”两方面的选择，也依赖于听众对讲述人的选择所做的反映。这种由讲述人和听众双方的意志所决定的“怎么讲”的问题，可以说是本书所说的“文体”。由于民间文学本身的特殊性，讲述人选择的意志与听众制约和引导讲述人选择的意志，往往都是集体性的，也是习惯性的。亦即，由集体传承的习惯性思维，在很大程度上压制个人的意志。据此，我们再次给“文体”下更确切的定义：“传承人基于一种由集体传承的习惯性思维，所选用和享受的特定表述方式。”

当然，民间幻想故事作为一种口承文艺，本书用“文体”一词来称呼它的特定表述方式，显然是不恰当的。英文中，同样被称为 Style 的“样式”或“式样”等词或许更为合适。实际上在日本口承文艺学界，“样式”作为“文体”的代名词，已经获得了市民权。尽管如此，在国内民间文学研究领域，“样式”还是一个比较陌生的词眼。由于作为核心概念不断出现在正文中，本书还是选择了中国人更熟悉的、也是更好理解的“文体”一词，以避免理解上的混淆。

（二）民间幻想故事

本书所探讨的民间幻想故事还有几个不同的名称，即民间童话、魔法（或魔术）故事、神奇故事、传奇故事等。钟敬文先生在《略谈民间故

---

① ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象和情感投入》，日文版，第 15—74 页。

事》一文中，借用苏联学者的分类法，把民间故事分为“幻想占优势的民间故事”和“没有或较少幻想的民间故事”两种。这时，尽管还没有明确提及幻想故事这一名称，但是已见以幻想成分的多少为分类标准的想法。在1980年出版教材时，钟敬文先生又把民间故事分为幻想故事、生活故事、民间寓言和民间笑话四类。幻想故事首次作为一个独立的类型而出现。钟敬文先生声称：“这样的分类，是从我们的实际出发的，既具有中国的特色，又适当吸取了外国的有益经验。”[①] 张紫晨在《民间文学基本知识》中，采用了民间童话一词。然而在随后的著作论文中，他基本上袭用了钟敬文先生的幻想故事这个名称。天鹰（姜彬）在《中国民间故事初探》中采用的术语是传奇故事，而在20世纪80年代后半期撰写的论文中，也把它称为幻想故事。[②] 刘守华在八九十年代的论文著作中一贯把民间幻想故事称作民间童话。他认为：“‘幻想故事’是对现实故事而言的，许多学者用这两个概念把整个散文故事划分为两大部类，其范围较之童话要宽泛得多。……还是保留‘五四’以来我国文学艺术界用惯了的童话名称更为合适。只要我们在使用时，赋予它科学的含义就是了。”[③] 尽管如此，刘守华同样也把幻想成分的含量作为划分依据：“民间童话是一种幻想性的故事。”[④] 2002年，他编写高校文科教材《民间文学教程》时，还是接受了幻想故事一词，而关于民间童话，作为一种别称只做了一句介绍。可见，今天更多的研究者在使用民间幻想故事一词来概括自己的研究对象。当然，也有些人坚持使用民间童话这个名称。如段宝林，他称幻想性较强的故事为传统民间童话：“传统民间童话是流传民间的儿童故事。”[⑤] 在90年代先后出版的《中国俗文学概论》和《中国民间文学概要》（增订本）中，还在继续使用。

据周作人的考证，汉语童话本来是从日语直译过来的。日本人之所以

① 钟敬文主编：《民间文学概论》，第204页。

② 姜彬：《关于建立民间文艺学的几点思考》，《区域文化与民间文艺学》，中国民间文艺出版社1990年版，第138页。

③ 刘守华：《故事学纲要》，第22—23页。

④ 同上书，第40页。

⑤ 段宝林：《中国民间文学概要》，北京大学出版社1985年版，第92页。

最初把 Märchen 译为童话[1]，主要是因为：当格林兄弟出版《儿童和家庭的童话集》时，在德语圈里 Märchen 基本上已经成为儿童的东西；日本人原来把翻译这些国外故事的目的设定为教育儿童。而中国的情况稍微不同。今天还有相当数量的故事在成年人之间传承，这个事实让我们顾虑使用童话一词是否合适。从时代的趋势来看，它恐怕越来越多地应归属于儿童。但我们也不该忽视一些故事正在向成人喜爱的形式转变，其中较明显的倾向可以说是传说化和笑话化。我们难以预测中国民间幻想故事的未来，在现阶段使用童话一词或许还需要有一点考虑的余地。据此，本书将统一使用民间幻想故事这一名称。

（三）Märchen

在上文中，本书一直分别使用民间童话和民间幻想故事两种术语。为的是避免以幻想故事一词来替代德语 Märchen。这是主要考虑以下三点的缘故：

首先，在概念的大小上，Märchen 和民间幻想故事不完全相同。在德语中，Märchen 原指那些短小的故事，后又指不真实的故事。到了 18、19 世纪，格林兄弟、德国浪漫主义文学以及安徒生提高了 Märchen 的名声，使之成为专指特定体裁的名词。由于在其他语言中没有恰当的字眼，随着格林童话在国际上的普及，各国专家也开始把 Märchen 一词作为公认的术语来使用。在欧洲学者心目中，Märchen 基本上是能够和神话、传说等其他体裁相并列的体裁概念。而在中国通用的民间幻想故事从属于民间故事，习惯上很少把它和神话传说并列在一起。其次，欧洲学者对 Märchen 的范畴有着不同的理解。如德国思想家、教育家、人智学之父鲁德卢夫·叔泰纳（Rudolf Steiner），他对 Märchen 的理解是广义的，连把射日神话都算入在内。[2] 而普罗普严格地把 Märchen 局限在 AT300 到 749 的“神奇

---

① 在此之前，日本文学的先驱严谷小波把德语 Märchen 翻译成“少年文学”，于 1891 年又称之为“御伽噺”。直到 19 世纪末到 20 世纪初，才诞生、普及了“童话”这一名称。尽管柳田国男很早就指出了把德国昔话译为童话不合实际，他的意见却没能阻止“童话”一词得到一般人越来越多的认可。目前，日本学术界已经很少有人使用“童话”作为术语。大多数学者把德语“Märchen”音译为“メルヘン”或“メールヒェン”，以此和日本昔话区别开来。若需要，前面再加上“民间”或“创作”来区别民间童话和作家童话。

② ［德］鲁德卢夫·叔泰纳：《“在灵光下看到的童话”和“童话阐释”》（Rudolf Steiner “*Märchendichtungen im Lichte der Geistesforschung*” *und* “*Märchendeutungen*”. Dornach, 1913/1979），《童话论》，日文版，高桥弘子译，水声社 1997 年版，第 32—33 页。

的故事”中。[①] 吕蒂则认为，“神奇的故事”是 Mārchen 的核心，但是 Mārchen 也不仅如此。[②] 在如此情况下，把 Mārchen 直接翻译成民间幻想故事是否合适，这可能还需要继续商榷。再次，由于格林童话集和安徒生童话集的普及，童话作为 Mārchen 的译名似乎已经为中国人所接受。20 世纪 80 年代陆续出现的教科书通常把 Mārchen 译为童话[③]，目前唯一译出的吕蒂著作也被译成《童话的魅力》。

考虑以上三点，本书将 Mārchen 译为民间童话，以便和中国民间幻想故事区别开来。要强调的是这仅仅是临时的措施，术语是一个十分复杂且很重要的问题，它还需要我们认真探讨。

五　本书框架

除绪论外，本书由三个部分组成：

第一部分是文体现象分析。首先，本书拟从素材（第一章）和表现手法（第二章、第三章）两个方面，分析幻想故事的个别文体现象。其中，我们把重点放在那些在吕蒂理论中被简括为“抽象性样式”的文体现象。吕蒂之所以简括这些文体现象，主要因为在欧洲相关研究已经有了相当的积累。而正如上述，在国内，由于相关著作的写作年代和写作方式、本土资料的不足、问题意识等关系，这些文体现象尚未得到充分的阐释，或需要重新检验。我们希望在前辈学者的基础上，对此做一些补充和修正工作。

第二部分是结论。当初步阐明个别的文体现象后，我们再把它们相结合，从总体上思考幻想故事的文体特征。之后，对那些和本书论题密切相关的若干问题，做一些适当的分析。

第三部分是附录。本书所应用的吕蒂民间童话样式理论，在国内还没有人介绍。本书在附录中，从吕蒂生平、学术背景、内容和结构分析之间的关系等方面，做一些简介。

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》，日文版，第 4 页。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《童话》，日文版，第 15—19 页。

③ 也有持不同看法的人。如马昌仪把包括神话、传说、故事三者在内的民间叙事视为“Mārchen”（见马昌仪编《中国神话故事》前言，中国广播电视出版社 1996 年版，第 5 页）。

第一章

素材的选择与形成

以往的结构分析，集中探讨了民间故事剧中人的行为。结构主义者较普遍地认为，剧中人和物象的属性是一种可变项，对形式研究来说无关紧要。这种主张，主要来源于结构主义的鼻祖乌拉基米尔·普罗普。他把故事文本概括为剧中人的行为序列，并且声称："对民间童话研究而言，更重要的是关于剧中人做什么的问题。至于由谁来做、或者如何去做等问题只不过是次要的。"① 1974 年，普罗普的这种研究立场，受到了瑞士童话研究者麦克斯·吕蒂的批评。吕蒂一方面承认民间童话的人物行为，比起他们的属性具有更大的稳定性；另一方面又指出，诸如国王、公主、巫婆、魔法的工具等素材反复出现在民间童话中，这些素材对民间童话体裁性格的塑造大有贡献，而普罗普忽视了这种相当强烈的稳定性。②

我们以为，无论是剧中人的属性和他们的行为是可变项还是不变项，这些都是讲述人为了讲述幻想故事而选用的素材。那些剧中人和物象的属性，和他们的功能同样具有我们认真思考的价值。基于以上认识，本章将以剧中人和物象为中心，思考民间幻想故事对素材的选择和形成两种文体现象。

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》，日文版，第 33 页。当然，普罗普也没有完全否定研究可变项的意义。他认为，正是人物可变的属性"使得魔法故事附有了那些鲜艳的色彩、美、魅力"（第 140 页），并且指出了统计剧中人的属性而制造图表的可行性（第 139—146 页）。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》（Max Lüthi：*Das Europäische VolksMärchen——Form und Wesen*. München，1947/1960/1968），日文版，小泽俊夫译，岩崎美术社 2000 年版，第 224—225 页。

第一节　选择

首先，我们从范围和倾向两个方面，考察幻想故事对素材的选择。从结果而言，幻想故事作为一个体裁，在选择范围的广阔性、选择倾向的相对稳定性两点上，具有不同于传说的个性。

一　选择范围

与传说相比，幻想故事的内容含量相对较大。这是目前国内外学术界普遍认可的一点。这种较大的内容含量，在素材的选择范围上自然有所体现。总的来说，幻想故事的讲述人从非常广阔的范围选用故事素材。只要我们任意选取四五篇叙事文本相结合，多样的人物肖像、物象以及世界现象便出现在眼前。

幻想故事中，存在从“小伙子”到“老太婆”，“乞丐”到“皇帝”，“傻子”到“头名状元”，“拾粪老头”到“老道”，“世上最善良的好人”到“无恶不作的坏人”等剧中人。除了人类，幻想故事中还会出现诸如“龙王”“仙女”“老虎精”“魔王”“白胡子老人”等异界人物。尽管这些异界人物并非出现在每个叙事文本中，但对作为体裁的幻想故事而言，他们仍然是不可缺少的故事素材。在物象方面，一般物象和魔物①同时并存在幻想故事中。从“粪便”到“金子”，“天宫”到“草房”，“天梯”

① 民间幻想故事，还有“魔法故事”“神奇故事”等别称。魔法或神奇的事件，尽管不是出现在每个文本中，在一定程度上仍然可以说是幻想故事的幻想性所在。而幻想故事的魔法，经常通过一种工具的形式得以表现。国内学者通常把这种工具称作“法宝”“魔物”“宝器”“宝物”“神奇的宝物”等。其中，最为常用、最广泛为人接受的术语，大概是“宝物”。程蔷于2003年发表的专著《骊龙之珠的诱惑——民间叙事宝物主题探索》，便说明了这一点。“宝物”的原义为“珍贵的东西”。因此作为术语的“宝物”，至少包括了两种不同的含义：一种是体现魔力的物象；另一种是价值昂贵的贵重物品。程蔷上述著作也把这两种“宝物”放在论述的范围内。如果我们只看宝物的功能，“助手把金银财宝送给主人公”和“助手把一个吐出金银财宝的铁罐子送给主人公”，二者毫无差别。然而，从文体效果的角度看，这些工具的出现大大增加了作品的幻想性；工具本身的质感、色泽等又为听众留下了特定的印象。这里，我们希望把“宝物”的含义，局限在那些体现魔力的工具上面。为了把它区别于那些没有特殊功能的贵重物品，并且突出它所体现的魔力，本书暂且采用“魔物”一词，来替代“宝物”。“魔物”作为术语，古则陈汝惠，今则王娟等人所使用。

到“油条”，世界上几乎所有存在的或不存在的物象，都可以成为建构幻想故事物象世界的建材。诸如“花”“树”“果实”“种子”等植物和“老虎”“猫”“蜜蜂”等动物或昆虫，幻想故事中同样不能缺少。幻想故事较为突出的素材选择范围的广阔性，还体现在历史词汇和现代词汇的并存这一点。由于幻想故事很少以特定历史时代为背景，随着时代的推移，有些古老的物象被现代的物象所替代。贤惠的妻子给舍不得离开自己的丈夫一张“相片”（《耿村·长虫精治县官》）。从葫芦里出来一台“织布机”（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）。这种物象的新旧替代现象，国外学者通常叫作“工具推移”。与此同时，幻想故事也保留了大量的历史词汇。由于这种情况均见于本书选用的4部故事集，这不应是所有采录者都实行袁学骏所谓的“还原法”[①]的缘故。历史词汇的保留，作为“工具推移”的反现象，一般被叫作“工具固定”或“工具僵硬”。历史词汇和现代词汇的相互并存，很大程度上体现出幻想故事的个性。

幻想故事中，存在种种社会事件和生活事象。亦即，求婚、婚姻、亲朋好友的死亡、家族内部的矛盾、财产的继承、分家、战斗、参军、杀人、就位等。从吃饭到睡眠等的日常行为，从杀子到挖掉眼珠等异常行为，从变身到飞天等的超自然行为；诸如顺从和不顺从、信赖和怀疑等反应；成功和失败、报酬和惩罚、幸福和不幸等可能性；畏缩和大胆、谦虚和高傲等表情。这些对人类具有意义的事象、基本的行为表现等，聚集在幻想故事中。[②] 吕蒂把民间童话视为一种“含世界性”的文学[③]，这自然

① 袁学骏说道：“把握讲述者的口语标准时，应当强调换下那些现代味儿太浓的与传统口语不和谐的词语，而酌情保留那些农村比较通用的现代词语。比如，‘他到市场上看了看’，其中‘市场’是本世纪八十年代才渗入农村的现代词，用来与整句硌生，不如换原为‘集市’或‘集’更为贴切。再如‘他跑得真快，超摩托，赛火箭。’其中‘摩托’太现代化，‘火箭’虽然古代就有，但作为民间普遍口语大约是1958年‘大跃进’以来的事。这句应改为‘他跑得风快，一溜烟没影了’或‘他跑得飞快，像流星一样’。如果需要一点幽默，还可以改成‘他跑得好快，一窜仨畦背，十个细狗追不上’。”袁学骏认为，这种“还原方法，不属于整理人的篡改，而是熟练掌握一带口语特点基础上的灵活利用”。见《试论民间故事语言科学性的把握》，《中国故事第一村耿村民间文化大观》（下），北京图书馆出版社1999年版，第2978页。

② 苏联童话研究者布拉托夫早在1956年便指出了这一点：“如果仔细地研究一下民间童话就可以发现：它决不采用琐碎、偶然的题材。它总是在描写着重大的有意义的事物”。［苏联］布拉托夫等：《现代苏联童话的讨论》，中文版，谭自强、王易今译，中国青年出版社1956年版，第14页。

③ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第139页。

就有他的道理。在原则上，任何事物都有可能成为幻想故事的素材。我们也大概可以说，幻想故事作为一个体裁，具有能够把世界所有现象含在其中的包容性。

二　选择倾向

从本书资料看，那些被广泛选取的素材，并非以同等的频率出现在幻想故事中。讲述人按照一定的针对性选择它们。这些反复出现在其中的素材，为幻想故事体裁性格的形成发挥出一定的构造作用。

（一）剧中人

为了查验民间幻想故事在剧中人方面的选择倾向，我们进行简单的统计。首先，统计在所有资料中，作为独立的角色具有一定功能的人物称谓所出现的次数（A），和出现这个称谓的资料篇数（B）。其次，把出现这个称谓的资料篇数（B）除以全部资料篇数（C）。得出的数字为这个称谓在整个资料中占有的构成比。构成比可以反映，具有这个称谓的剧中人在所有资料中普遍与否。再次，剧中人的称谓出现次数（A）除以出现这个称谓的文本篇数（B）。得出的数字为具有这个称谓在个别文本中的平均数。平均数可以反映，具有这个称谓的剧中人在特定文本中所显示出的稳定性程度。最后，按照构成比的大小，进行排序。若有复数称谓的构成比相等，则按照平均数来最后确定影响力的大小。需要强调的是，这里得出的数字并不是绝对值，而是帮助我们理解幻想故事素材选择倾向的大概指标。

表1　　常见人物称谓①

构成比（%）	剧中人称谓（括号内为构成比）
50.1以上	妻子（54.3）
40.1—50	儿子（43.9）；母亲（44.2）；姐姐（42.6）；父亲（42.0）；女儿（40.8）；年轻女子（40.5）
30.1—40	年轻男子（38.0）；男性老年人（35.6）；儿女（35.0）
20.1—30	女性老年人（24.8）；国君（22.7）；官僚（22.4）；哥哥（20.9）

① 表1中列举的称谓，其中包括同义词。

续表

构成比（%）	剧中人称谓（括号内为构成比）
10.1—20	丈夫（19.0）；老年人的泛称（16.6）；弟弟（16.0）；妹妹（10.7）
5.1—10	出家人（9.8）；儿童的泛称（9.2）；女婿（9.2）；生产劳动者（8.6）；皇后（7.1）；书生（6.7）；公主（6.7）；科举称号（6.7）；儿媳（6.4）；乞丐（6.4）；嫂子（5.8）；具体的人名（5.2）；医生（5.2）；驸马（5.2）
5以下	青少年的泛称（4.9）；孙子（4.6）；风水先生（4.3）；神仙（4.3）；婆婆（4.0）；外婆（4.0）；工匠（4.0）；舅（3.7）；老伴（3.7）；师父（3.7）；长短工（3.4）；孙女（2.8）；岳父（2.5）；商人（2.5）；士兵（2.5）；徒弟（2.5）；妾（2.1）；爷爷（2.1）；乡亲（1.8）；大伯（1.8）；婶子（1.8）；叔（1.5）；外甥（1.5）；侄子（1.5）；继母（1.2）；姑（1.2）；奶奶（1.2）；叔伯（1.2）；姨（1.2）；公公（1.2）；外公（1.2）；女童（1.2）；妹夫（1.2）；干弟（1.2）；内弟（0.9）；弟媳（0.9）；大娘（0.9）；男童（0.9）；岳母（0.9）；姐夫（0.6）；表哥（0.6）；干儿子（0.6）；外孙（0.6）；小叔子（0.6）；侄女（0.6）；子孙（0.6）；继父（0.6）；干娘（0.3）；干兄（0.3）；干女儿（0.3）；姨父（0.3）；表侄（0.3）；外孙女（0.3）；侄媳妇（0.3）；干爹（0.3）；中年人的泛称（0.3）；小姑（0.3）；表弟（0.3）；外甥女（0.3）；孙媳妇（0.3）；干姐（0.3）；姑父（0.3）；表侄女（0.3）；祖宗（0.3）；重孙（0.3）；重孙女（0.3）

本书资料中，作为独立的角色有一定功能的人物称谓，主要包括以下五种：一是亲属称谓，可分为血亲称谓、姻亲称谓、干亲称谓三种；二是表示人物年龄层次的称谓，大体上可分为儿童、青少年、老年人三个层次；三是赋予某人的称号；四是职事称谓；五是具体人名。下面，根据统计结果，分析幻想故事在剧中人方面的选择倾向。

1. 体裁的中心

本书资料中，选择频率较突出的剧中人，主要是同辈或上下两代的亲属、青年、老人、国君以及官僚。站在体裁的层次看，这些剧中人似乎处于幻想故事的中心位置。

（1）家庭。传说中，家庭有时成为话题。而幻想故事中，家庭和其他诸如难题、数字“三”等同样，可以说是必不可少的基本构成因素。这里的家庭，主要指的是由同辈或上下两代构成的小家庭。父母、配偶、

儿女、兄弟姐妹，便是其主要家庭成员。至于诸如“外甥女”“外公”“姑父”“表侄”“姐夫”等其他亲属，很少受到关注。即使这些亲属被谈及，他们通常没有太重要的功能。这种对家庭成员的限定，一方面赋予幻想故事的叙事文本以一种易于把握的情节发展线条，另一方面又使得作为体裁的幻想故事获得明确、固定或苗条的形态。

（2）青年和老人。从年龄看，那些处于幻想故事中心位置的剧中人，主要是青年和老人。深层心理学者较普遍地认为，民间幻想故事或民间童话描写的是儿童脱离亲属，成长为成年人的过程。这种解释不无道理。从本书资料看，青年人优先成为幻想故事的主人公。虽然他们已经基本停止了生理上的成长，他们的人生仍然处在一种初级状态。青年人开始要谈恋爱，成家生子，扶养父母，他们的人生总是向未来发展。作为可能性的实体，青年自然被选为事件的主要承担者。在青年人的背后，存在那些老年人。老年人往往让青年走出远门，帮助他们完成任务或惩罚他们，又让他们回到原处。有些老年人也成为主人公。通常情况下，作为主人公的老年人，主要在家里或离家不远的地点发生事件。在少数作品中成为主人公的儿童，也存在类似的倾向。以老幼为主人公的故事中，事件往往由他者带到家中。如何恢复或维持原来生活秩序，将成为故事的焦点。不过，从总体上看，幻想故事中，儿童主要还是作为折射主人公幸福状态的象征，或者小配角而出现。可以说，幻想故事的中心主要在于青年和老人。青年为幻想故事赋予一种能动性。老年人又为此提供稳定性。幻想故事在二者之间似乎保持着一定的平衡。

至于中年人，很少成为幻想故事的话题。如果中年人作为主人公或其他重要角色而出现，他们通常具有某种称谓或职事称谓，很少体现出其年龄层次。稍后我们会谈到，幻想故事中存在一种极端性倾向。我们以为，缺少那些介于年轻人和老年人中间的中年人，较符合这种体裁性格。

（3）国君和官僚。在选择称号、职事称谓方面，幻想故事中缺少针对性。只要符合于内容和当地生活习惯等方面的要求，讲述人似乎可以在这方面自由地发挥出创造能力，或者体现个人的生活经历。其中，国君和官僚保持着较突出的构成比。尽管有些例外，他们通常作为反面人物、对于主人公而言的对照性角色、考验者而出现。讲述人反反复复地把主人公放在和这些高层人物的关联中。他们和主人公在社会地位或身份上所体现的距离，也可以说是幻想故事所具有的极端性质的来源之一。

2. 普遍性

幻想故事的常见人物称谓，大多是一种普遍性较大的、不受时代限制的称谓。即使选用历史称谓，幻想故事的讲述人也很少像传说的讲述人一般，选择诸如“礼部尚书”“兵部右侍郎”“杵作”等和特定时代紧密联系的称谓。在幻想故事中常见的“皇帝”“县官”“状元”等历史称谓，不过是相对符合于“很久以前”这种泛指的过去的符号。除非为情节所需，讲述人基本上在不影响听众理解的范围之内，适当地选用这些历史称谓来称呼剧中人。那时候不叫剃头，叫修面（《耿村·担脚小旗杆》），这种基于历史知识的说法，幻想故事中似乎很少存在。

3. 背景的缺少

传说中，诸如“始祖”“祖宗”“后代”“子孙”“老百姓”“乡亲”“村民”等称谓，保持着十分突出的构成比。由这些称谓称呼的剧中人，将从时间和空间两方面，构成主人公的活动背景。而在幻想故事中，这些称谓却相对少见。就本书资料而言，其构成比均在2%以下。幻想故事的主人公似乎是一种脱离特定时空的存在。他们往往脱离纵向的血缘关系，脱离横向的地缘关系，将自由地展开活动。关于这一点，我们稍后再进行分析。

（二）物象

幻想故事中出现多种物象。这些物象，大体上可以分为“魔物”和一般物象（包括植物）两种。它们共同构成了幻想故事的物象世界。

1. 形态

（1）固体。吕蒂发现，民间童话的常见物象，往往都是那些具有明确的轮廓、印象强烈的固体。① 我们的资料显示出了类似的倾向。这一点，在魔物中尤为明显。诸如葫芦瓢、棒槌、田螺壳、玉簪、玻璃瓶子等魔物，很少会有复杂的形态或者模糊的轮廓。如果出现一些形状不稳定或模糊的魔物，它们通常变为金银财宝。如“尸体”变成“金娃娃”，“粪便”变成“黄金”，“王八骨架”变为“珍珠”等。幻想故事对固体的偏好，是值得我们注意的。假如出现液体的物象，它们通常被放在容器里，或者被固体化（“水珠”“泪珠”“汗珠”），甚至直接变成固体：一滴泪、

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲童话——形式与本质》，日文版，第46页；《童话》，日文版，第54页。

一滴泪地积存下来，变成了块大青石（《耿村·猎人的故事》）。这些形状明确的固体，作为建构幻想故事物象世界的主要建材，共同巩固剧中人的活动基础。

（2）排泄物。正如上述，幻想故事倾向于把坚硬的固体出现在其中。而作为例外，幻想故事中存在大量的“大小便”。日本昔话研究者小泽俊夫，把大小便的频繁出现视为日本昔话的特征之一。[①] 其实，这并不限于日本昔话的现象。中国民间幻想故事的讲述人，经常把作为最低价值的大小便对峙于作为最高价值的金银财宝，从二者之间的相差中体现出幻想故事酷爱极端性的体裁性格。另外，大小便也是一种把笑意含在其中的素材。这种含有笑意的素材，能够把幻想故事的世界带入一个可乐的层面。当然，对排泄物的偏爱也见于笑话。但是笑话的讲述人往往沉没在这种笑意之中。而幻想故事的大小便，令人产生的笑意似乎更近于一种微笑。如，弟弟在大河里泡了三天三夜，终于看见了一堆“牛屎巴”漂来（《四川·王强与王启》）；贪心的哥哥锯开葫芦，从中“咕哧”“咕哧”地冒出了臭屎，他顿时就变成了一个“尿屎人”（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）等。意大利诗人、童话作家罗大里（Gianni Rodari），他从民间童话的排泄物和它所引起的笑声中，看到了一种精神自由的体现和它作为解放者的功能。[②] 笔者个人以为，对幻想故事这种在形式上受到较大约束的体裁来说，大小便这一类让听众感觉到一种自由或轻松的素材，具有格外重要的意义。

2. 性质

（1）日常性。民间幻想故事的常见物象，不管是魔物还是一般工具，首先是那些日常用具或者平时比较容易见到的普通物象。德国童话研究者雷里赫（Lutz Röhrich）说道：“为了防止过于远离现实，民间童话采取所有的手段。”[③] 在物象的选择方面，幻想故事充分地体现了这一点。幻想

---

① ［日］小泽俊夫：《昔话是什么》（《昔話とは何か》，東京，1983 年），日文版，福武书店 1990 年版，第 85 页。

② ［意大利］姜尼·罗大里：《幻想的语法》（Gianni Rodari：*LA GRAMMATICA DELLA FANTASIA——Introduzione all' arte di inventare storie*. Torino，1973），日文版，洼田富男译，筑摩书房 1998 年版，第 203、210 页。

③ ［德］鲁茨·雷里赫：《民间童话与现实》（Lutz Röhrich：*Märchen und Wirklichkeit*. Stuttgart，1979）。

故事中，除了人间，连那些“龙宫”“天宫”等异界，都挤满了日常工具：这井里有个井龙王，龙王给了老大一只小板床坐着（《耿村·一桃治二女》）。这种不分层次的对日常物象的选择安排，为幻想故事带来了浓厚的日常气氛。由于故事背景的关系，一些传说中的日常物象或普通物象，已经超越了一般意义上的日常或普通的含义：名叫弓箭的武器（《四川·彭祖和古彭国》）。而从我们的资料看，幻想故事的物象所体现的日常性或普通性，基本上以现在的讲述人和听众为标准。我们以为，对幻想故事而言，这些扎根在现实的日常物象具有尤为重要的意义。它们在倾向于超现实的内容中，把虚构和现实紧密连接在一起。假如缺少这些日常物象，幻想故事很有可能成为纯粹的幻想。

（2）普遍性。由于来自内容的要求，传说中讲述人主要在自己和听众的知识或常识所允许的范围内，选择诸如“长城”“鸦片”“地道”等物象，塑造出基于“秦朝”“清朝”“民国”等特定时代的物象世界。他们也选择诸如“青龙剑”“羽毛扇”等物象，来塑造出“关羽”“诸葛亮”等特殊的个人形象。而幻想故事中，讲述人选用的物象，大都是不属于特定时代或个人的普通物象。幻想故事的主人公可能住在“山脚下”，在“深山”遇见助手后获得“羽毛”。他们可能到另一个“国家”寻找“长生不老草”。这些具有普遍价值的物象，和那些具有普遍性的剧中人同样，大概可以说是幻想故事具有较为突出的“传播能力”[①] 的重要来源之一。

第二节　形成

上面我们说到，世界上所有的事物都可能成为幻想故事的素材。其中，有些常见素材通过进一步的加工，获得一种适合幻想故事的形式，从而成为幻想故事中不可缺少的重要素材。本节以程式化、陌生化为中心，分析幻想故事的常见素材形成法。

---

① 董晓萍：《民间文学体裁学的学术史》，《北京师范大学学报》（社会科学版）1999 年第 6 期。

一　程式化

传说，尤其是人物传说，大多是一种关于值得传诵的事物和人物的故事。与众不同的个性，可以说是讲述人塑造形象的关键所在。为了塑造那些“不平常”或“特别”的传说人物和物象，讲述人往往避免程式化。假如要使用程式化形象塑造法，他们便以个体为单位，塑造出广为人知的形象，如“红脸大汉的关公”“黑脸包公”等。而正如不少研究者所指出的，幻想故事中，程式化是十分常见的素材塑造法之一。幻想故事的素材的非个性化或一般化的特点，通过程式化得到了进一步的表现。

（一）剧中人

1. 程式化形象塑造

塑造程式化人物，至少需要经过两个步骤，首先是有针对性的称谓选择，其次是这些称谓和特定形容词之间的稳定结合。这里，我们以本书资料中构成比10%以上的18种人物称谓（妻子54.3、儿子43.9、母亲44.2、姐姐42.6、父亲42.0、女儿40.8、年轻女子40.5、年轻男子38.0、男性老年人35.6、孩子35.0、女性老年人24.8、国君22.7、官僚22.4、哥哥20.9、丈夫19.0、老年人的泛称16.6、弟弟16.0、妹妹10.7）为对象，分析幻想故事的程式化人物塑造法。

首先，我们统计这18种人物称谓和某个形容词发生组合关系的资料篇数（D）。再把出现这些人物称谓的资料篇数（B）除以D。最后得出，这个形容词对于特定角色的构成比。

表2　　人物称谓和形容词

	混合	男性	女性
儿童	孩子：聪明（1.7）胖（1.7）	儿子：白胖（11.4）聪明（3.5）美（2.1）黑瘦（1.4）健康壮实（1.4）	女儿：乖巧（0.8）任性（0.8）

续表

	混合	男性	女性
青年		小伙子：美（40.3）穷苦（16.9）善良（9.7）聪明能干勤劳（7.3）实在老实（6.5）壮实（4.0）勇敢胆大（2.4）孝顺（1.6）懒（0.8）瘦（0.8）吝啬（0.8）白（0.8）黑（0.8）会武术（0.8）	姑娘：美（72.7）善良（11.4）孝顺（2.3）聪明能干手巧贤惠勤俭（7.6）纯真（0.8）丑（0.8）通情达理（0.8）穷（0.8）温柔（0.8）力壮（0.8）实在（0.8）
		丈夫：无能（1.6）	妻子：漂亮（13.6）聪明能干灵巧贤惠精明聪明（6.8）丑（4.0）狠毒（1.7）善良（1.1）笨（0.6）懒（0.6）水性杨花（0.6）好忌妒（0.6）孝顺（0.6）
		弟弟/哥哥：狠毒狡猾心窄脾气不好（23.5）善良心宽（14.7）老实（13.2）贪心（13.2）勤劳能干聪明（8.8）美（4.4）穷（4.4）富裕（1.5）可怜（2.9）丑（2.9）强壮（2.9）懒（2.9）傻（1.5）性急（1.5）	姐姐/妹妹：狠毒（4.3）美（2.2）善良老实（2.2）丑（1.4）勤劳（1.4）懒（1.4）聪明（0.7）痴呆（0.7）可怜（0.7）
		儿子：孝顺（3.5）美（2.8）不孝顺（2.1）强壮武艺高强（1.4）无能（1.4）实在（1.4）善良（0.7）聪明（0.7）丑（0.7）懒（0.7）嘴甜（0.7）	女儿：美（11.3）聪明能干灵巧贤惠精明（5.3）善良（1.5）丑（1.5）长得平常（0.8）老实（0.8）心不好（0.8）

续表

	混合	男性	女性
老年人		老头：白发白胡子（38.8）善良和善（8.6）脏（3.4）胆大（0.9）孤独穷苦（1.7）古怪（0.9）贪财（0.9）长脖子（0.9）	老太太：白发皱纹（11.1）善良（7.4）穷苦可怜（3.7）脏丑（3.7）勤劳（1.2）干净利索（1.2）白胖（1.2）很会绣花（1.2）
		父亲：脾气不好黑心（2）白发（1）贪财（1）	母亲：善良（2）可怜（1）偏心眼（1）
		丈夫：善良（1.6）	妻子：善良（0.6）
称号 职事称谓		国君：老（6.8）狠毒坏万恶（4.1）年轻（1.4）贪心（1.4）正直（1.4）受人尊敬（1.4）	
		官僚：奸诈坏黑心（5.5）贪心（2.7）心眼多（1.4）欺压百姓（1.4）糊涂（1.4）	

从表2，我们可以看到几点：

（1）单独刻画诸如“小伙子”“姑娘”“老头”等中心人物时，讲述人主要从外表特征着手。其中，男女青年的泛称和“美”、男性老年人和“白胡子”或“白发”之间的组合程度相当强烈。幻想故事的人物称谓和形容词的组合，基本上以一般逻辑为基础。“老人”是有“白胡须”的，“姑娘”是“美丽”的等。像“白毛女”“白发仙童”等违背一般逻辑的组合，基本上不存在。

（2）诸如“哥哥”“弟弟”“姐姐”“妹妹”等在一定的人际关系中被把握的称谓，主要在对比中突出他们的性格特点。至于他们的外表，很少被关注。

（3）描写那些具有特定称号、职位的人物时，主要从他们的性格着手。这些特定的称号或职位固有的特性，很少被谈及。

通过以上组合模式，幻想故事中便出现了诸如“漂亮的姑娘”（72.7%）、“英俊的小伙子”（40.3%）、“白胡子老人”（38.8%）、“坏

哥哥”（23.5%）、“善良的弟弟”（14.7%）等程式化人物。对作为体裁的幻想故事而言，这些剧中人和他们的功能同样可以说是不可缺少的要素。

值得注意的是，这些程式化人物中，“白胡子老人”或“白发老人”作为广泛为人们喜爱的形象，在角色、功能、登场和退场方式等方面，显示出相当程度的稳定性。传说中“白胡子老人”可能是一般的人类，甚至可能是主人公；而幻想故事中“白胡子老人”基本上都是来自异界的助手。传说中的“白发老人”给予人类以宝贵的忠告后，可能直到吃饭道谢后才离开（《浙江·簖上人不知鲤鱼》）；而幻想故事的“白发老人”突然莫名其妙地出现，帮助主人公或惩罚人物后，又突然莫名其妙地消失。尽管“白胡子老人”或“白发老人”不是出现在每个叙事文本中，从体裁的层次看，这种极为程式化或模式化的剧中人，仍为幻想故事赋予了十分重要的稳定性。

2. 程式化人物组合

除了部分例外，幻想故事的剧中人和剧中人之间，存在相对稳定的组合模式。幻想故事的程式化特征，不仅表现在剧中人本身的属性中，它还渗透到了剧中人之间的关系之中。

（1）家庭成员。在故事的开头部分，有些剧中人通常被放在一种小规模的家庭里。这时，讲述人从那些常见亲属称谓中选取几种，按照一定的模式，来设置主人公的家庭背景：如果双亲健在，他们的孩子往往是女儿或者是有缺陷的、异常的儿子；单亲家庭中，父母和儿女之间首先在异性之间相结合。如果是同性组合，那么他们的儿女往往幼小；兄弟姐妹以同性组合为主。如果是异性组合，年长的哥哥或姐姐便发挥出如同父母的作用。

（2）性别平衡。在剧中人的组合上面，讲述人似乎追求一种男女之间的性别平衡。从总体上看，幻想故事中由单性构成的家庭相对较少。“夫妻”“父女”“母子”等，便是较常见的人物组合方式。假如主人公是无依无靠的年轻男性，那么讲述人一般都会谈到他和异性之间的结合。“兄弟”或“姐妹”之间同性组合，往往以其中一人的成婚或分离为转机，失去平衡。直到最后，作为反面人物的“哥哥”“姐姐”等人的消失，主人公和同性之间的组合将彻底被解除。甚至在所谓“老虎外婆”型故事中，同性家属不断死去，最后往往只剩下一个幼女。传说中常见的

诸如“君臣”“父子”“结盟兄弟”等同性组合，一般不会构成幻想故事的重点。否则，叙事文本在很大程度上被赋予传说的色彩（如《浙江·五匹宝马》）。

3. 关于形象塑造的美学原则

作为程式化人物塑造的一种形式，国内学者往往强调“美”和“善”、“丑”和“恶”之间的稳定组合关系。1963 年，贾芝把民间故事的剧中人“善的一定美，恶的一定丑”视为一种“公式”[①]。后来，这种观点由江帆、吴蓉章、李德芳等人所继承，通常被叫作“形象塑造的美学原则”。按照笔者个人的理解，形象塑造的美学原则，是在特定时代背景之下诞生的概念。同时也是今天需要重新检讨的概念之一。

据统计，幻想故事中那些男女青年和女性配偶，首先和“美”产生稳定的组合关系。这一点，“姑娘”尤为明显。在我们的资料中，其构成比竟达到了 72.7%。而他们和表示内在美好品德的形容词之间的组合并不突出。就“姑娘”而言，构成比只占 11.4%。有些美丽善良的异类妻子，为了主人公，毫不犹豫地杀死自己的父亲：姑娘又拿起了弓朝床上敲了三下，突然又是一阵旋风，魔王刚跨进房门，就倒地死了（《四川·金丝莲花》）。所谓百鸟衣型故事中，温柔可爱的妻子不但欺骗皇上，还下命令把他斩首。很显然，只有我们站在主人公的立场看，剧中人的“美”和“善”、“丑”和“恶”才能稳定地联系起来。也就是说，美丽配偶对主人公和主人公的亲属必须是善的，而对于主人公的敌人却可以成为恶。

正如奥尔里克所说，民间幻想故事是一种以主人公为中心的文学。[②]只要配偶的美貌能够满足主人公的需要，那么她未必兼备美丽的心灵。而仅就我们有限的资料来说，这种情况远远多于一个剧中人兼备美善或丑恶

① 贾芝：《民间故事的魅力》，《民间文学论集》，作家出版社 1963 年版。

② 文中，奥尔里克把这种现象叫作“主人公的集中性”，并且视为“最为常见的规律”。见［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克《民间故事的叙事规律》（*Epische Gesetze der Volksdichtung*. 1909），［美］阿兰·邓迪斯《世界民俗学》（*The Study of Folflore*. ed. 1965），中文版，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社 1990 年版，第 195 页。当胡贝克把奥尔里克的叙事诗律收入《民间童话百科辞典》时，把“主人公的集中性”命名为“主人公中心主义、以主人公为中心的规律”。见［日］小泽俊夫《昔话的语法》（《昔話の語法》，東京，1999 年），日文版，福音馆书店，2002 年版，第 172 页。

的情况。即使考虑到幻想故事中剧中人的“每一特点均必须表现为行为”[①] 这一点，剧中人的美善或丑恶也未必联系在一起。我们或许需要根据更多资料的实际情况，重新检讨形象塑造的美学原则是否作为原则而存在。

（二）物象

除了剧中人，部分物象也可以通过和特定形容词的稳定组合，获得一种程式化形象。幻想故事中，物象往往从视觉上被把握。“大”“小”“漂亮”等，便是本书资料中较为常见的形容词。这些形容词分别和某些物象名称之间发生产生相对稳定的组合关系，将成为诸如“大江”“漂亮的房子”“大树”等相对固定的物象形象。部分由视觉以外的感觉被把握的形容词，也可以塑造出程式化物象。如“深山”“香喷喷的饭菜”等。

本书传说资料中，我们没有找到类似幻想故事的程式化物象。传说，尤其是人物传说的讲述人倾向于滥用形容词来修饰物象。饭菜是光滑鲜嫩，雪白耀眼……一尝，咸甜可口，特别好吃（《耿村·三十两头刀肉》），宫殿又是高台广室，雕梁画栋，金翅金鳞，要多阔气有多阔气。宫殿里头，红毡铺地，金碧辉煌，桌上的金杯玉盏，飘散出一阵阵酒香（《金德顺·东明王的传说》）等。即使出现单独的形容词或形容词短语，它和物象名称之间的组合，也似乎没有太大的针对性。较常见的形容词，有“高”“小”“大”“好”“新”“长”等。

程式化，为讲述人提供一种既成的创造框架。在这种框架中，讲述人将减轻压力，听众则遇到他们所熟悉的形象。与此同时，那些故事素材获得易于辨认的固定形式，为幻想故事赋予明确且稳定的特征。技术性需要、心理作用以及艺术效果，幻想故事的程式化形象塑造法，大概可以把三者兼容在其中。

二　陌生化

王娟指出，神话和民间故事“最大限度地使事件发生的场所与现实生活之间‘陌生化’‘距离化’，从而突出了非现实性”[②]。除事件发生的

---

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，中文版，第193页。

② 王娟：《民俗学概论》，北京大学出版社2002年版，第65页。

场所外，在神话和幻想故事中，陌生化处处可见。神话中，陌生化还经常体现在剧中人身上，如“长着尾巴的人”“人头蛇身”等。而幻想故事中，陌生化的主要对象便是物象。陌生化，可以说是幻想故事的普通物象成为非普通物象不可缺少的途径之一。

（一）魔物

神话中，魔物主要通过形状或性质的变异而获得陌生化效果，如“黄土”变成“人类”，“五色石”变成“蓝天”等。至于那些不改变形状的魔物，由于它们存在于遥远的过去，不经过特殊的陌生化便可以作为魔物而发挥功能，并且为听众自然接受。相比之下，幻想故事中的魔物，往往都是日常用品。除非变为更加坚固、形状更加明确的固体，它们一般不改变形状。它们和听众之间又不存在太大的时间距离。因此，幻想故事中，一个日常用品为了成为魔物，而且对听众产生一种说服力，需要经过另一种陌生化手段。归纳起来，幻想故事的日常用品，主要通过以下两种方式，成为神奇的魔物。

1. 重新定义

有些日常用品，通过使用者的重新定义，变为一个神奇的魔物：佃户喜欢得跳了起来，大声吼道：“这是个宝桶！”（《四川·八十一个爸爸》）。这里，一个普通的“木桶”，以佃户对魔物价值的发现为转机，成为神奇的“宝桶”。“宝”字和日常工具名称的组合，是幻想故事中十分常见的陌生化手段。传说的部分魔法工具，往往具有“照妖镜”“斩妖剑”“紫袍玉带”等特殊名称。它们从特殊的名称中，显示出其存在的特殊性。即使“宝”字和日常工具名称相组合，未必由剧中人来重新定义。它们一出现，往往就有了“宝剑”“宝瓶”等名称。

有时，不起眼的普通物象，通过赠送者的重新定义，获得作为魔物的地位：同屋的小和尚对他说：“三儿，你走时师父准送你些物件，你嘛也不用要，就要师父那件破合衫和小葫芦，那是两件宝件”（《耿村·小三分家》）；农夫一看这马，瘦得像条龙，就问媳妇：“这么瘦的马能赛过国王的千里马？”田螺姑娘说：“别看它不起眼，它可是一匹万里马，保准能胜！”（《金德顺·田螺姑娘》）等。

2. 违反常规

通常情况下，我们对物象都有一种约定俗成的认识或印象。而幻想故事中，讲述人经常打破这种常识，使得日常物象远离现实，变成非日常的

魔物。如“一盘手巴掌大的小石磨和一只大蚂蚁”（《金德顺·海水为嘛是咸的》）。它从大小概念上，取消了我们对“石磨”和“蚂蚁”原有的认识。诸如“铁”和“棒槌”、“金子”和“钥匙”、“会笑的”和“花”等之间的组合，同样违背了我们对日常物象的质感、原料、功能等方面固有的把握。从而这些日常物象便获得了非日常的性格。有些普通物品，还通过违背常规的使用方法，作为魔物而发挥出功能。例如，把“羽毛”插在姑娘刚撒过尿的地方，姑娘每走一步便叫一声“皮秋当吉空”（《金德顺·三根羽毛》）；把“项圈”放在桌子上敲打，要什么就出来什么（《浙江·狗猫结仇》）等。

可以说，幻想故事的魔物，主要诞生在日常和非日常的交叉之中。陌生化把虚构和现实衔接起来，并把幻想的基础放在后者上面。

（二）一般物象

除了魔物，陌生化还体现在一般物象上面。这些被陌生化了的一般物象，并不是自身具有魔力的魔物。它们有的是异界人物施法后出现的贵重物品，有的是异界人物的随带品，有的直接是它们化作的东西。重要的是，这里的陌生化赋予普通物象以非同一般的异常性，使之凸显在其他物象外，向听众暗示这些物象或物象的携带者在随后的情节中将要发挥重要作用。

一般物象的陌生化，较为常见的方法便是添加颜色。修辞学者告诉我们，选择色彩词（或称“颜色词”）的基础是创造主体对能指和所指之间约定俗成的联想关系。[①] 而幻想故事中，讲述人对物象添加反常规的或不自然的颜色，来破坏这种联想关系，使之得以陌生化。这时，讲述人选用的颜色主要是纯原色和“黄”“灰”“紫”等部分混合色。这些鲜艳的颜色，能够以简短的话语，对听众的想象力产生出强烈的作用。经过这些色彩的添加，幻想故事中便出现了诸如“白茄子”“红色的鱼”“绿雀”“黑色的云彩”“蓝宝石”等物象。

三　其他形成方法

除了上面几种方法，幻想故事中还存在一些素材的形成方法。由于这些手法，已有前辈学者作了较为充分的工作，或后面章节的内容有所重

---

① 叶军：《论色彩词在语言中的两种主要功能》，《修辞学习》2001年第2期。

复，这里我们简单提及。

（一）命名

周作人早在1913年，便指出了民间童话的剧中人“皆无定名”[①] 的特点。1955年，钟敬文先生对此做出了适当的修正。可以说，从钟敬文先生的《略谈民间故事》开始，“没有确切的姓名，即使有，也是那些民族里最通用的”[②]。这一点，被视为民间幻想故事的人物形象方面显著的特征之一。由于幻想故事的剧中人基本上都是虚构人物，为了获得姓名，他们需要经过讲述人“命名”的过程。讲述人将通过较为特殊的命名法，塑造出幻想故事不同于传说的人物形象。归纳起来，本书资料中，常见的命名法主要有以下几种。

1. 采用民族里通用的姓名

由钟敬文先生指出的这种命名法，便是在本书资料中最为常见的命名法。那些诸如“张小二”“大郎”“二郎”“阿三”等一般化了的姓名，暗示出幻想故事的剧中人并不是具有个性的特殊人物，而是普通的人物。讲述人通过“张三”这种人名，描绘出普通的汉族人物；通过“加措”这种人名，同样描绘出普通的藏族人物。这种命名法在一定程度上体现出幻想故事较为突出的包容性。

2. 据属性、能力特征来命名

根据剧中人的属性或能力特征来命名，也是较为常见的命名法之一。由靳伟指出的“以具有的动物特征或神性命名”“附加上人物擅长的技艺”，便是其中的两种命名法。[③] 总的来说，幻想故事中具有姓名的剧中人大多是男性。而由靳伟指出的这两种命名法，还经常被用在女性主人公身上。除了动物特征、神性以及擅长的技艺外，剧中人的某种性格（“傻子”和“灵子”）、年龄（“张大大”和“张小小”）、经济状态（“饥饿”和“饱暖”）等，同样可以成为讲述人命名剧中人的依据。作为一种倾向，当讲述人以同等的分量讲述两个剧中人时，或者把两个剧中人放在同一个场景讲述时，这些剧中人便易于获得姓名。这些剧中人在属性或能力

① 周作人：《童话略论》，《周作人民俗学论集》，上海文艺出版社1999年版，第43页。

② 钟敬文：《略谈民间故事》，《钟敬文民俗学论集》，上海文艺出版社1998年版，第130页。

③ 靳伟：《民间故事的叙事结构》，《民间文学论坛》1988年第3期。

上的差异、最终结局的不同等，一律被压缩在他们的姓名之中。

3. 基于叙述目的来命名

有时，讲述人基于一定的叙述目的，来命名剧中人。如讲述人把剧中人分别命名为“王恩”和“王义”，通过前者对后者的背叛来解释“忘恩负义”的来历：“王恩呀王恩，你仔细想想，你是忘恩负义呀!”（《耿村·忘恩负义》）。由这种方法被命名的姓名，就像是为随后情节铺成的发展轨道。它在提供听众以一种易于辨认的形象的同时，还帮助听众确切地把握情节发展的方向。

4. 采用确切的姓氏或姓名

尽管是少数，本书资料中，存在一些具有确切姓氏或姓名的剧中人。如“王财主”、“李氏”、“赵伟成”（《四川·水底盐锅》）、“何子德”（《浙江·义狗》）等。从总体上看，这些具有确切姓氏或姓名的剧中人，通常是主人公，或以同样的分量被讲述的反面人物。如果其他剧中人同样具有确切的姓名，叙事文本在很大程度上被赋予其他体裁的色彩。

除了最后一种，其余的常见命名法将塑造出那些一般化了的、泛指的人物形象。我们以为，幻想故事的剧中人并不是特定的个人，而是某种人类群体的代表者。亦即，“张三”代表汉族，“傻子”将代表所有傻子，“人饥”代表所有穷人，“王恩”代表所有忘恩负义的人。甚至“千里眼”这种特殊的剧中人，他同样代表那些具有特殊能力的人们。可以说，幻想故事的命名法，将赋予剧中人一种非个性化的基本特征。

（二）金属化、矿物化

正如上述，固体是建构幻想故事物象世界的主要建材。幻想故事中似乎存在对固体的一种偏好。除了对固体本身的选择，这种偏好还体现在那些非金属物象或非矿物经常变成金属或矿物这一点。由吕蒂命名为“金属化”和“矿物化”的这两种作用，并非是仅限于欧洲民间童话的现象。“金钥匙”“金牛”“银鸟”“宝石山”等素材，散落在中国民间幻想故事中。尤其是金属化，对幻想故事而言是不可缺少的素材塑造法：屋里面样样都是金的：金铜勺落在金饭镬；金瓜篓落在金水缸；金饭撬落在金酒埕；金火钳落在金镬灶前（《浙江·嫁蛇郎》）；前面现出了一座金房子，门、窗、柱头是金的，连房上的瓦也是金的。张家妈刚刚走到门口，一条金狗儿“汪！汪！汪!”地跑出来。（略）屋里的东西多得很，摆的、用的、戴的、玩的、看的……都是金子做的（《四川·蛇郎（异文)》）。本

书资料中，最能够体现幻想故事金属化倾向的，大概是 AT775A《耿村·点金术》。一个酷爱黄金的皇上学会点金术后，闺女、正宫娘娘、吃的、喝的、身上穿的、盖的一律变为黄金。在短短的 700 字左右的叙事文本中，竟然出现了 27 次“金”字。

按照吕蒂的观点，金属化和矿物化“意味着对事物的固定化。其硬度、光泽以及珍贵程度，让事物独立于其他物象，清清楚楚地凸显出来”①。可以说，金属化也罢，矿物化也罢，都是具有夸张作用的一种文体现象。这些被金属化了的或被矿物化了的物象，使幻想故事的世界具有了坚固、确切的形状，又使之充满了明亮的色泽。

（三）简化

幻想故事的素材大多具有简明的特征，这大概是谁也不可否认的一点。幻想故事中，讲述人通常用单一的词汇或词组，来直接指名剧中人和物象，而不做更多的刻画。传说中，为了突出事物的特殊性，讲述人可能需要多费词句。而幻想故事中，诸如“深山”“羽毛”“大树”等普通的物象和环境，围绕着那些“妻子”“善良的小子”“白胡子老人”等不具有个性的剧中人。如果需要刻画复杂的形象，讲述人可能直接放弃（“漂亮得没法说”）。如果事件太复杂，他们同样也会放弃描写（“不知怎么的”）。借用吕蒂的话来说，幻想故事的“世界被表现在一句之中”②。

我们反复说过，幻想故事是以主人公为中心的文学。讲述人描写事物，并不完全是为了创造特定时空背景，或为了突出特定的气氛。更重要的原因在于这些事物为主人公所需。亦即，讲述人之所以谈到“山”，主要是因为在这里主人公遇到助手或未来的配偶。同样，只要“白胖的儿子”足以代表主人公的幸福状态，讲述人未必详细刻画出他具体的长相。相比之下，传说的讲述人经常通过详细的细节描写，来突出特殊的气氛，提高事件的真实性，从而获得内容的逼真性。如“割好了的草马上恢复原状”这一母题，幻想故事中往往被描写为：他就做了记号，记准有棵小枣树，背上草回来了。后晌老头经过小枣树那儿，青草又长起来了（《耿村·聚宝盆》）。到了传说中却可能被描写为：他却象石头人一样，睁着一双圆溜溜的眼睛，死死盯住那窝又肥又嫩的、青幽幽的草。昨天特

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《童话》，日文版，第 55 页。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第 45 页。

意留下的石头记号，原封不动地堆在草的侧边。盯了约莫一袋烟光景，他才轻轻说出一句话，“硬是神奇！”（《四川·望娘滩》）。前一个例子中，讲述人只用单独的名词和词组来指示“草”和“枣树”。而后一个例子中，具体生动的形容词积聚在一起。讲述人通过较为详细的环境描写，来突出了事件的异常性。幻想故事中，诸如“龙宫”“天宫”等异界，主要通过单独的名词来得以表现。而传说中又可能被描述为：大家谢过老人，驾船划了九九八十一天，找到了云雾蒙蒙，水天连接的天帝城。他们上岸，顺着松柏、翠绿的大道，来到了宫殿，见到了天帝（《四川·成都平原的来历》）。这里，“云雾蒙蒙”“水天连接”“翠绿”三个形容词短语把“天帝城”和“天帝”神秘化，塑造了非日常的特殊气氛。

无论是剧中人，还是物象，幻想故事的素材，基本上不具有列维—施特劳斯（Claude Lévi-Strauss）所说的“逼真画的魅力”[①]。而在语言艺术中，细致的刻画通常表现为对象细部的依次放大：满脸红光，头戴道士帽，身穿紫色道袍，光着两只脚丫，一手提着个龙头拐杖，一手拿着把鸡毛小扇（《耿村·牡丹花的来历》）。这自然使得听众难以从整体上把握对象。过多的刻画，也意味着把讲述人脑海里的形象，强加给听众。这又会搅乱听众对事物原有的印象。而幻想故事简明的素材，让听众任意想象出一种确切的形象，从整体上把握它们。那些“许多描述简略的地方，可由人们以联想来做补充”[②]。可以说，幻想故事的素材，主要依赖于听众的想象而形成。假如缺少这些简明的形象，幻想故事追求明确性的体裁性格将大大减弱。

（四）极端化

幻想故事中，那些承担重要功能的剧中人，往往具有极端的性质。如“世上最善良的弟弟”“无恶不作的县官”等。至于传说中较为常见的诸如“长得不赖”“日子还过得去”等说法，在幻想故事中并不多见。通常情况下，幻想故事的剧中人，不是“非常善良”就是“无恶不作”，不是“美丽无比”就是“丑得不行”，不是“日子过得红红火火”就是“穷得

---

① ［法］克洛德·列维—施特劳斯：《看·听·读》（Claude Lévi - Strauss: *Bibliotheque de France——Regaeder*, *écouter*, *lire*. Plon, 1993），中文版，顾嘉琛译，生活·读书·新知三联书店1997年版，第25页。

② 刘守华：《故事学纲要》，第190页。

要去讨饭”。他们往往只有“成功”或“失败”、“重赏”或“杀头”等两种极端的未来。“粪便”变成“黄金”，“孤儿”成为“皇帝”。如果素材的极端性到达了无法形容的程度，讲述人倾向于直接放弃描写：长得比花还好看，叫人简直没法说（《耿村・奇怪林》）。如果刻画对象的主体是剧中人，还经常让他们坦白：生在人世上，还没有见过这么美丽的女子呢！（《金德顺・水宫公主和农夫》）。

这种极端化，并不等于个性化。如反复出现在幻想故事中的美人，她们“长得俊了个俊”“美得跟天仙一样”，甚至可能是“世上最漂亮”。而我们从她们身上只能知道“她是美的”这样一种事实。至于“怎样美”“美在哪里”等，无从知道。他拿过这张画像一看，呆了！他生在人世上，还没有看见过这么美丽的女子呢！他越看越觉得美，越看越想看，那眼神就像盯在了画像上，连眼皮都顾不得眨巴一下（《金德顺・水宫公主和农夫》）。从表面上看，这里讲述人对美人进行了较为详细的刻画。而稍微仔细看便可知，讲述人实际上描写的是观者的反应和美貌产生的效果。我们还是不知道这位美人的具体形象。传说中，则存在另一种极端化了的美人：长得好看得很，特别是那俩眼，水灵灵的，跟一对避水夜明珠似的（《耿村・运河水甜的传说》）；金凤梳好发髻缀上要筠筒石珠，穿上麻葛细布花襟蓝衫，钦佩银圈，腰束彩带，真是比石林还美！（《浙江・新婚长夜对歌》）。在这些例子中，美貌属于特定的个人，形象的极端性赋予剧中人以个性。与此相比，幻想故事的极端化只能说是相对于一般性而言的具体化。它很少为素材带来类似传说的个性。

通过这种极端化，讲述人在保持素材非个性的基本属性的同时，从中除去微妙性或不确定性，使之获得一种明确的形式。这种极端性和明确性，通过对比进一步得到加深。关于对比，我们稍后再进行专门的分析。

*　　　　　　*

本章确认了以下几点：一是任何事物都可能成为幻想故事的素材；二是讲述人以一定的针对性，从中选择素材；三是其中一些素材，还获得一种符合于幻想故事的形式，从而成为幻想故事不可缺少的素材。

普罗普指出，民间童话的讲述人在剧中人属性的选择方面，拥有很大程度的自由，甚至“从理论上而言，这种自由是最为完整的”。而他也慎

重地对此附加了一句："不过，我必须说明民众并不会广泛地滥用这种自由。"[1] 幻想故事中，素材的可替换性，可以说是讲述人拥有的自由和权利。他们不断地更换、附加、减少素材。幻想故事作为体裁，由此获得了把世上所有内容含在其中的包容性。另一方面，讲述人反复选择同样的素材，又以同样的方法形成这些素材。这大概可以说是相对于上述自由而言的一种约束。由于这种约束作用，幻想故事作为体裁，保持着相对稳定的外貌。

按理来说，一般的讲述人对幻想故事的体裁概念不会有确切的认识或把握，而他们似乎对此有着约定俗成的理解。一个生活在很久以前并且靠砍柴谋生的"穷小子"，他在"深山"从"白胡子老人"那里获得一个吐出"黄金"的"破罐子"。这应该比起一个"特困大学生"在"车站"从"出租车司机"那里获得一个吐出"100 元人民币"的"进口皮包"更加符合于幻想故事。不管两者的功能是多么的一致。讲述人似乎懂得什么是适合幻想故事的素材。这与其说是知识，倒不如说是讲述人在多次听讲故事的过程中，自然积累下来的经验性理解。与此同时，讲述人对一切词语的选择，都或多或少地受到听众和预见中应答的影响。[2] 听众的期待，或者叫作一种来自传统的压力，似乎阻止讲述人对素材的任意选择或改造。我们以为，这种传承人共有的意识——借用里戈尔的术语来说便是"形式意志"——将维护幻想故事作为体裁的文体。从下章开始，我们进一步地分析，基于这种形式意志，讲述人将如何表现这些素材。

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》，日文版，第 183 页。

② ［俄］巴赫金：《言语体裁问题》，中文版，黄玫译，《文本对话与文本》，河北教育出版社 1998 年版，第 186 页。

第二章

表现手法（一）——重复与对比

民间幻想故事中，最显著的表现手法，大概是重复和对比。国内学者对二者的发现，也相对较早。奥尔里克认为，离开了重复，民间叙事就无法获得它完整的形式。[①] 吕蒂则把民间童话的对比视为“酷爱极端性造型的形式意志的表露”，甚至认为“如果没有对比，民间童话将失去其本质性特征”。[②] 我们便从这里开始对幻想故事表现手法的思考。

这里的重复，是指同一个语音、词汇、句子、段落结构、意象等的反复出现。对比，则指相反的事物、属性、效果等之间的相对比较。很显然，前者主要属于形式问题，后者则更多地牵涉内容。重复和对比之间，往往存在密切的关系。我们完全可以通过形式的重复，来表达相反的内容。尤其对幻想故事的讲述人而言，重复和对比并不是决然分开的现象。为了论述的方便，本章将分别探讨幻想故事的重复和对比，但并不否认“对比本身，是一种重复的变奏”[③] 这一点。

第一节　重复

中国现代语言学的奠基人陈望道，按照重复的对象，把重复分为

---

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，中文版，第187页。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》（*Das Märchen als Dichtung——Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Koln，1975），日文版，小泽俊夫译，岩波书店，1986年版，第204页。

③ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》，日文版，第206页。

“复叠”和“反复”两种。前者指字的连接使用，后者则指语句的反复使用。[①] 这里，我们希望更自由地理解重复这一行为，除了字和语句，再把论述的范围扩展到语句外部。本节拟将幻想故事的重复，暂时分为句子内部重复、句子或段落的重复，以及段落外部重复三种，分别进行分析。

一　句子内部重复

句子内部重复，是指出现在一个句子内部的词汇或短语的重复现象。较常见的重复对象有名词、形容词短语以及动词。句子内部重复，均见于所有民间叙事体裁。重要的是，它以一种高于其他体裁的频率出现在幻想故事中。并非是所有体裁的听众，同样能够享受由句子内部重复所带来的“口头叙述的魅力”[②]。作为一种“听的文学”广泛为人喜爱的幻想故事，优先为听众提供享受这种“魅力”的机会。

（一）名词

幻想故事的名词重复，主要出现在剧中人的对话中。最常见的用法，大概可以说是呼唤人物称谓。这种名词重复在不同的场合，产生出不同的效果和意味。首先是表达发话者诸如绝望、怜悯、惋惜等情感：哥哥呀，哥哥呀，我求求您，我那个小崽子都快要饿死了（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）。其次是引起注意力：爹，爹，一头柴一头花，担来给心肝囡好戴戴（《浙江·嫁蛇郎》）。再次是区别于一般对话。剧中人和非人类进行谈话时，往往重复对象的名字，以表示这是一次不同寻常的谈话：“噫，觉木日初依哟！噫！觉木日初依哟！我的孩子长大点没有？觉木格惹家成婚没有？癣疤阿闪闪病死没有？”——“咳，怪鸟，怪鸟，把它捉回家给孩子吃。”（《四川·阿尺尺和阿闪闪》）类似的情况，在使用魔法工具时剧中人念的咒语中更是常见：宝珠，宝珠，我要座房子，最漂亮的（《四川·宝珠》）。一个名词，通过重复便可成为神秘的咒语。这时，除了词义本身，由语音的重复而出现的非同一般的节奏，也为魔力的诞生发挥出一定的作用。“音律凌驾语义”[③]，我们或许可以借用瑞士现象学者叔泰戈

---

① 陈望道：《修辞学发凡》，上海教育出版社 2001 年版，第 173、203 页。

② 奥尔里克，把幻想故事善用重复的特征纳入他的叙事诗律中。并且指出，重复能够强调听众的印象，它为那些口耳相传的作品带来了听众记忆上的方便和独特的艺术效果。

③ ［瑞士］埃米尔·叔泰戈：《诗学的根本概念》（*Grundbegriffe der Poetik*. Zürich，1946/1959），日文版，高桥英夫译，法政大学出版局 1990 年版，第 40 页。

(Emil Staiger) 的这句话，来形容咒语中的名词重复现象。

除此之外，在少数作品中，还存在一些特殊的名词重复：听我爷爷说，是爷爷的爷爷的爷爷的爷爷的手里就有了（《浙江·金牛蛋》）。尽管这种名词重复在本书资料中较为罕见，我们也认为它很好地体现了幻想故事的娱乐性和虚构性。如果是传说，“爷爷的爷爷的爷爷的爷爷”可能被概括为“祖先”或“祖宗”，“爷爷的爷爷的爷爷的爷爷所留下来的物件”大概被简括为“祖传的物件”。

（二）形容词短语

形容词短语的重复，一般用来强调所形容的程度。强调形容词的程度，一般有三种方法可以选择：首先是换词，如“大”“巨大”“宏大”等。由于民间幻想故事中常用形容词的数量相对较少，这种方法少见于传说。其次是加副词。为了强调，讲述人经常选择一些符合汉语口语特点的副词来修饰形容词，如“很大”“非常大”等。再次便是重复。重复形容词或形容词短语，是使用有限的词汇，来强调程度较方便的方法之一：他来到了一个很大很大的宫殿里（《金德顺·牧童和仙女》）。讲述人的目的在于，提醒听众宫殿很大。至于准确的大小，不在她的兴趣之内。换句话来说，讲述人不去侵犯听众想象的空间，让听众任意想象宫廷的大小。

（三）动词

动词的重复主要用来表示某种动作或状态的持续：孔姬铲啊，铲啊，手背上扎满了刺儿，手巴掌上磨出了血，铲了老半天，一根垄还没铲到头呢！（《金德顺·孔姬和葩姬》）。这里，时间性被吸收在动词的重复中。我们无法知道动作持续的准确时间。讲述人经常利用这一点，来表现无法计算的时间的悠久性：走呀走呀！不知道走了多远（《四川·蛇郎（异文）》）。有时，和名词重复同样，通过重复，普通的动作带有了咒语一般的魔力：“飞吧，飞吧，快快飞吧，快把这喜信儿捎给阿妈妮。”（《金德顺·长生不老草》）

上述几种句子内部重复中，有的大概来源于讲述人的日常用语习惯。仅就这些重复而言，清水的观点今天仍然没有失去意义。[①] 此外，也有一

① 清水，是最早较详细分析“民间童话”重复现象的国内学者。他把视为妇女和儿童的口述特点视为民间童话的重复（重叠）的来源。见《谈谈重叠的故事》，《民俗》周刊，1928 年，第 21、22 期合刊。

些基于形式意识的句子内部重复。咒语，大概是较明显的例子。在没有人告诉他使用方法的情况下，幻想故事的主人公便重复魔物名称：“宝葫芦，宝葫芦，求你帮我砍倒这棵大树。”他们反反复复地呼叫魔物：“宝葫芦，宝葫芦，请你帮我把枝桠剔下来”；“宝葫芦，宝葫芦，要是能打成捆就更好了”；“宝葫芦，宝葫芦，这么重的八捆柴，要多夜晚才能担回家呀？变轻点就好了”（《四川·宝葫芦》）。仅从内容上看，这些重复可以说是多余的。而广泛为人所熟悉的叙事规律，要求讲述人每次都要让主人公呼叫魔物名称两次。对传说而言，这些句子内部重复，大概是可有可无的因素。而就幻想故事来说，它便是一种必不可少的基本要素。假如缺少词汇短语的重复，幻想故事作为体裁，不但减弱其文艺性，还将大大减少形式上的固定性。

二　句子或段落的重复

句子或段落的重复，便是以句子或段落为单位的重复现象。如果说句子内部重复是“以同样词句发出同样情调的音律”的一种“抒情性重复”[①]，那么句子或段落的重复大概可以说是以同样语句段落描写事件的叙事性重复。这也是以往研究重复的重点。尤其是三迭式重复，作为民间幻想故事显著的表现手法，历来受到众多学者的关注。

（一）三迭式重复

这里的三迭式重复，是指由一种或多种角色通过异同的行为，而构成的事件的连续状态。由于最常见的重复数次为三次，通常被叫作三迭式重复。需要说明的是，在一些少数民族的幻想故事中，也存在由五次或七次重复构成的同样的现象。尽管我们采用国内学术界使用已久的三迭式重复作为术语，这并不意味着把这些重复排斥在外。

在国内，“三迭式”往往被用在结构和文体两方面。如屈育德，她可以说是最为系统地研究“三迭式”的国内学者之一。她在《民间故事三谈》中，既把“三迭式”视为“一种故事的结构方式”，又把它视为“装饰美和模式美在文学上的表现”。[②] 在我们看来，前者属于结构的范

① ［瑞士］埃米尔·叔泰戈：《诗学的根本概念》，日文版，第37页。

② 屈育德：《民间故事三谈》，《神话·传说·民俗》，中国文联出版公司1988年版，第141、142页。

畴，指的是被分为三段的叙事结构；而后者显然属于文体的范畴，指的便是三迭式重复。正如美国民俗学者阿兰·邓迪斯（Alan Dundes）所说，三迭式重复是对结构毫无意义的文体因素。[①] 我们首先分清这一点，再看一看作为文体因素的三迭式重复。

1. 基本公式

三迭式重复，由三个（或五个或七个）连续的事件（E）组成。这里，我们把这些被重复的事件，分别叫作“E_1”“E_2”以及“E_3”。总的来说，前两个事件 E_1、E_2 和最后一个事件 E_3 之间，存在同性和异性的关系。E_3 是对于 E_1 和 E_2 而言的反现象。从这个意义上来说，三迭式重复实际上是 E_1、E_2 和 E_3 之间的对比。E_3 也是阻止另一个事件再发生的句号。讲述人一般以最大的分量，亦即以奥尔里克所谓的“船尾的重量”[②] 来讲述 E_3。普罗普则使用“2 + 1”[③] 公式，准确地表示了这一点。这里，我们可以利用普罗普的公式，得出三迭式的基本公式：$(E_1 + E_2) + E_3$。

2. 类型

从重复行为的主体看，三迭式重复可以分为两种类型：一种是由一致的角色连续构成的三迭式重复，另一种是由不同的角色分别构成的三迭式重复。这两种情况，通过不同的方法，来构成 E_3 大于 E_1 和 E_2 的分量。

（1）由一致的角色构成的三迭式重复。部分三迭式重复中，一致的角色承担三次的重复行为。在这种三迭式重复中，E_1、E_2、E_3 之间往往出现一种程度上的发展。作为发展的终点，E_3 便获得最高程度的分量：

> 不一会儿工夫，响起了一阵“哒哒哒”的马迭声，接着“咴咴咴”的马叫声，传来了猎人一阵粗声粗气的吆喝声：
>
> E_1）“喂，小伙子，看到一只小鹿没有？”牧童像没有听见似的，还是吹着他的洞箫。
>
> E_2）“喂，小崽子，你耳朵里揳木橛子啦？没听见问话呀？”牧

---

① ［美］阿兰·邓迪斯：《北美印第安人的民间故事形态论》，日文版，第 145 页。

② ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，中文版，第 192 页。最初创造“船尾的重量”一词的人，是奥尔里克的学生古德芒德·舒特（Gudmund Schütle）。后来，奥尔里克把它收入到叙事诗律中。

③ ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》（В. Я. Пропп: *Русская Сказка. ленинград*, 1984.），日文版，齐藤君子译，せりか书房 1986 年版，第 195 页。

童还是没答话，照样吹他的洞箫。

E_3）猎人急了，“扑腾”跳下马，一把拽过牧童的洞箫，揪着他的耳朵问：“小崽子，你别给我装聋！我问你，看见一只小鹿没有?”牧童挣脱了猎人，一把夺过洞箫，用鼻子哼了一声说：“我哪儿知道哇？我又没给你看着！”（AT465D/EB34《金德顺·牧童和仙女》）

E_1“小伙子”，到了E_2变成“小崽子”，通过语气的变化显示出发话者猎人的急躁心态。而在E_3中，猎人的情绪达到了顶峰，牧童不同于E1、E2的行为则阻止了事件的再次重现。AT480F，EB24《金德顺·亨卜和脑儿卜》中，好弟弟种了五个葫芦，一个个锯开葫芦，从中出来的东西一个比一个好；坏哥哥模仿弟弟也种了五个葫芦，一个个锯开葫芦，从中出来的东西一个比一个荒唐。在重复的过程中“好”和“荒唐”的程度逐渐增加。随着程度的发展，情节便迎来了高潮。就《金德顺·亨卜和脑儿卜》而言，程度的发展，主要表现在可替换的名词中。这样，听众自然地把注意力集中在下一个出现的物象上面。随着程度的发展，听众的期待也逐渐上升。讲述人由此保证了听众兴趣的持续。这种含有发展的三迭式重复，最终把所重复的事件发展为一种“不再发展的饱和状态”。直到这时，讲述人才开始讲述下一个情节。幻想故事很少出现倒叙。而三迭式重复，可以说是在民间幻想故事这种拥有单方向时间性的文学中，少有的回顾过去的手段。

法国文艺理论家热奈特（Gérard Genette）觉得，重复给人一种磨磨蹭蹭的印象。同时，热奈特也为此特意加上了一句：“当然，如果讲述人有才能从这缺陷中发挥出一种游戏性快感，那么情况就不同了。”① 而在含有发展的三迭式重复中，我们能够感觉到这种游戏似的快感。上面牧童和猎人的对话，可以说是较典型的例子。《金德顺·亨卜和脑儿卜》中的游戏性质，则更为突出。故事中，亨卜一共锯开了五个大葫芦：第一个出了金子和银子；第二个出了雪白的大米；第三个出了绸缎和织布机；第四个出了豪华的房子。而到了该锯开最后一个葫芦时，亨卜的媳妇就说道：

---

① ［法］杰拉多·热奈特：《叙事话语——方法导论》（Gérard Genette：*Discours du récit*，*essaide methode*. In Figures III，Seuil，1972），日文版，花轮光、和泉凉一译，风蔷薇1985年版，第67页。

"这回要啥有啥，没啥不满足的了，这最后一个葫芦就别锯了。"可亨卜还是要锯，没想到的是"啪嚓!"一声出来了一个画一样的美人：

> 那美人微笑着，有些害羞地说："我本是月宫里的仙女，是奉了南国燕王之命，来做您的妾的。"亨卜听了倒挺愿意，他媳妇可不乐意了，忙拽过丈夫的衣角埋怨说："怎么样？我说最后这个葫芦不锯好嘛，你非要锯，这回可倒好，锯出个女人来。咱们前半辈子受尽了苦，刚要过上好日子了，你又娶了这房小老婆，让我怎么是好啊!"亨卜媳妇说完，呜呜地哭了起来。亨卜一看着慌了，忙对媳妇发誓说："你是我的正房夫人，她是我的偏房夫人，我哪一个也不会亏待你们的!"亨卜媳妇这才放心，抹过眼泪，拉着月宫仙女，一同住进了好房子，过上了好日子。

从每个葫芦出来的东西，使得亨卜两口子从一个状态（穷）转向另一个状态（富）。这一变化就像上台阶一般，一层一层地进行。当亨卜两口子锯开第四个葫芦时，实际上他们的状态变化就已经达到了饱和点，即已经到了该停止发展的时候。但是他们还剩下一个葫芦。这时，金德顺这位讲述人的游戏就开始了。一对老夫妻之间的闹剧——美丽小老婆的出现、妻子的畏惧、丈夫的承诺——被描写为一个滑稽的世俗图。这里的重复，成为引起听众笑声的讲述技巧。幻想故事的讲述人经常用母题来玩耍。国外学者通常把这种现象叫作"母题游戏"。从我们的资料看，幻想故事的"母题游戏"主要出现在这种含有发展的三迭式重复中。

（2）由不同的角色分别构成的三迭式重复。在重复行为的主体不同的情况下，E_3一般作为对E_1和E_2的反现象而出现。由于重复的结果不同，E_3便获得了不同于E_1和E_2的分量：

> E_1）忽然从花中飞出一只黄蜂，飞到大姐面前叫道："蜂子蜂子翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮胭脂马驮粉，问你大姐肯不肯？"大姐说："不肯，我才不嫁蛇呢!"
>
> E_2）蜂子又叫："蜂子蜂子翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮胭脂马驮粉，问你二姐肯不肯？"二姐说："不肯，我才不嫁蛇呢!"
>
> E_3）蜂子又叫："蜂子蜂子翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮

胭脂马驮粉，问你三姐肯不肯？”三妹想到，阿爸三天后要给蛇回话，不要为难了阿爸，还是我去看个动静，她就对黄蜂说：“对吧，我要看看他本人呢！”一下，瓶中那朵丹皮花，变成了一个眉清目秀的小伙子。（AT433D/EB31《四川·蛇大哥（羌族）》）

这里，第一个段落和第二个段落，严格遵守着字句的一致性。亦即，被重复的两个事件 E_1 和 E_2 完全相同。而到了第三个段落，出现了另一个事件 E_3。前面 E_1 和 E_2 所显示的稳定性由此遭到破坏，情节便迎来了新的转机。

有时，在保持三迭式重复结构的前提下，讲述人也会概括 E_2：

E_1）爹到屋里问大囡：“囡，囡，嫁给蛇精你会嫁哦？”大囡讲：“只有亲爷阿爹给蛇吞，哪有心肝囡嫁蛇郎。”

E_2）爹问第二个囡：“囡，嫁给蛇精你会嫁哦？”二囡也同大囡一样回答。

E_3）爹又去问三囡，三囡讲：“只有心肝囡嫁蛇精，哪有亲爷阿爹给蛇吞。”这样，三囡嫁过去了。（AT433D/EB31《浙江·嫁蛇郎》）

小泽俊夫发现，被重复的三个情节中，第一个情节稍微长于第二个情节，而第三个情节又长于第一个情节，重点也在于此。为了更好的理解，我们可以把小泽的观点图示化：

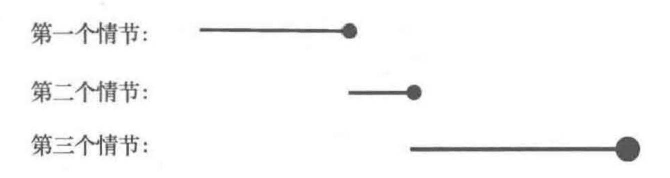


图1 小泽三迭式重复模式

小泽指出，三迭式重复就像三级跳远，为了跳得更远更有力，第一步和第二步都是不可缺少的步骤。这是为了突出第三个情节最有效的方法，

也是讲述人凭借自己的经验而总结出来的最悦耳的节奏。[①] 从总体上看，被重复的句子较长或缺乏能够辅助讲述人记忆力的音乐性，便容易出现小泽模式。可以说，这是口耳相传的民间幻想故事必然的规律。尽管如此，仅从长度看，第一个情节可以长于最后一个情节。因为在第三个情节中，讲述人经常省却第一个情节中的某些部分：

E_1）大姐跑到楼上："爹爹，你怎么了?"老头没有回答。大姐摇着老爹的手臂，着急地说："爹爹，就是天塌下来，我做大的也要帮你顶住。我不帮你还有谁能替你分忧?"老头心里得到安慰，就把早上遇见蛇郎求婚的事说了一遍。谁知大女儿没有听完，就嚷道："人怎么可以嫁给蛇呢？要嫁你去嫁!"说着就"噔噔噔"地下楼去了。

E_2）二姐上楼问爹爹，她对天发誓，要为爹爹分忧。老头把蛇郎求亲的经过说了。哪知二女儿没有听完，就嚷道："要嫁你去嫁，我才不愿意呢!"说着，也下楼梯去了。

E_3）三妹也移步上楼，"扑通"一声跪在爹爹床前，问爹爹出了什么事。老头心怀一点希望。说出了情由。三女儿想了想说："爹爹，还是让我嫁去吧!"老头霍地坐起来，抱住女儿流下泪来。(AT433D/EB31《浙江·嫁蛇郎（异文)》)

按照笔者个人的理解，对于三迭式重复而言，重要的不是情节或句子段落的长短，而是讲述分量的大小。就上面《浙江·嫁蛇郎（异文)》来说，第一个段落长于其他两个情节，而 E_1 的分量却少于 E_3。很显然，其主要原因在于 E_2。E_2 中，二姐类似于大姐的行为，减弱或分散了 E_1 原有的分量，而突出了 E_3 不同于 E_1 的特殊性。

（二）次数无限的重复

除了三迭式重复，民间幻想故事中还有另一种句子或段落的重复。这种重复主要在以下三点上，区别于三迭式重复：首先，重复次数不限于三次。本书资料中较常见者为四次、五次以及十次；其次，讲述人以某一事件为转折点，把叙事文本分为前后两部分。那些重复事件的承担者在每一

① ［日］小泽俊夫：《昔话的语法》，日文版，第292—299页。

部分至少出现一次，一共构成两次事件的连续状态；那些被重复的事件，在前面部分基本上以同等的分量被讲述，到了后一部分便呈现出讲述分量的逐渐增大。这种重复基本上可以说是幻想故事特有的现象。[①] 这里，我们暂且称之为“次数无限的重复”。

1. 顺叙式次数无限的重复“$E_1+E_2+E_3\cdots\neq E_1+E_2+E_3\cdots$”

我们先看次数无限的重复的第一种公式：

E_1）一个读书人从路上走过，看见老婆婆坐在路边哭，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”读书人说：“不要怕，我送你一串百子炮仗，你把它放在灶塘里。”

E_2）老婆婆收了百子炮仗，还是坐在路边哭。一个老渔翁从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”老渔翁说：“不要怕，我送你一只大毛蟹，你把它养在水缸里。”

E_3）老婆婆收了大毛蟹，还是坐在路边哭。一个货郎从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”货郎说：“不要怕，我送你一包引线针，你把它别在洗面布里。”

E_4）老婆婆收了引线针，还是坐在路边哭。一个种田人从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”种田人说：“不要怕，我送你一把豆子，你把它放在楼梯上。”

E_5）老婆婆收了豆子，还是坐在路边哭。一个石匠师傅从路上走过，就问：“老婆婆，为啥哭？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”石匠师傅说：“不要怕，我送你一爿磨，你把它放在楼梯顶。等猢狲上楼梯时，你把磨盘滚下来压死它。”

老婆婆收了磨盘，不哭了（AT210/EB14《浙江·红毛野人（异

① 按照AT分类来说，在动物故事、程式故事中，也存在含有这一类重复的故事。而在我们的资料中，这些原属于动物故事或程式故事的作品，都被放在幻想故事中。

文)》)。

上面被重复的五个事件，将在随后主人公击退反面人物的情节中联系在一起：百子炮仗让猢狲睁不开眼睛；猢狲要洗脸，它的手却被水缸里的大毛蟹钳住；猢狲要擦脸，又戳了一脸引线针；猢狲上楼梯时，踏上豆子滚了下来；最终，老婆婆用磨盘压死了猢狲。我们可以把这种重复概括为一个简单的方程式："$E_1+E_2+E_3\cdots\neq E_1+E_2+E_3\cdots$"。E 表示所被重复的事件，当一个事件（$E_1$）结束后，接着发生另一个事件（$E_2$、$E_3\cdots$）。一系列事件以某一个核心事件为契机再次连接在一起，按照原来的顺序来顺叙解决事件的过程（E_1、E_2、$E_3\cdots$）。一般的情况下，所有事件一旦完毕，主人公最初的缺乏状态就得到了改善。因此事件的积累和解决，只能用不同等号（≠）来表示。

2. 倒叙式次数无限的重复"$E_1+E_2+E_3\cdots\neq\cdots E_3+E_2+E_1$"

次数无限的重复的另一种公式是"$E_1+E_2+E_3\cdots\neq\cdots E_3+E_2+E_1$"，以问佛型故事（AT460A/EB125）为代表。首先，主人公和不同对象之间连续发生事件（E_1、E_2、$E_3\cdots$）。之后，以某一个特殊事件为转机，按照相反的顺序来倒叙解决事件的过程（$\cdots E_3$、E_2、E_1）。就问佛型故事而言，由于主人公单方向的位移和每个事件之间存在不可违背的空间关系，在不同等号后面的事件解决过程必须以倒叙的形式讲述。

顺叙式和倒叙式次数无限的重复中，在迎接转机之前，那些被重复的事件基本上以同样的分量被讲述。而以某一件事件为契机，讲述这些事件的分量将逐渐上升，直线性地高涨到故事的终点。前面重复的平静、后面叙述的高涨，以及二者之间的戏剧性转变，产生出十分突出的艺术效果。顺叙式次数无限的重复和倒叙式次数无限的重复之间的差异，除不同等号后面的叙述方向外，主要在于：前者通常只有单一的核心事件，每个被重复的事件只有为这一核心事件服务时，才能获得对于剧中人而言的意义；后者中每个被重复的事件，一方面为一个核心事件服务，另一方面又作为单独的事件分别对主人公和其事件承担者产生出意义。于是，前者的不同等号往往表示一个或若干主人公的状态变化，而后者的不同等号表示主人公和每个事件承担者的状态变化。从这个意义上而言，前者构成主人公立足于众多助手援助之上的，或者若干主人公共同合作渡过难关后的团圆。后者则构成主人公和那些受到他恩惠的众人共同的大团圆。

3. 分配式次数无限的重复

有时，讲述人以明确的数字为线索，构成顺叙式次数无限的重复。这种顺叙式次数无限的重复中，连接前后两部分的同等号或不同等号，除了表示主人公状态的变化、讲述分量的高涨现象以外，还表示事件承担者的数量在前后两部分是否一致。这里，我们把它视为单独的类型，称为“分配式次数无限的重复”。

（1）“$E \div x = E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x$”式。分配式次数无限的重复的另一种公式，是“$E \div x = E1 + E2 + E3 \cdots E_x$”。较好的例子，可以说是十个兄弟型故事（AT513/EB208）。首先，通过某一事件（E）的多次重复，出现多数的事件承担者（x）：一天生一个儿子，十天共生了十个儿子，而且面孔都差不多。这十个儿子，两口子把他们依次取名为：“吹风一”“造梁二”“万里耳千里眼”“剥皮四”“油煎五”“大肚六”“长脚七”“八驼子”“九爬山”“十铁皮”（《浙江・十兄弟》）。其次，事件的承担者分别发生新的事件（E_1、E_2、$E_3 \cdots$），直到所有事件承担者参与事件的解决为止。这种重复接近于一种语言游戏，讲述人似乎要向听众的记忆提出挑战。当然，这同时又是对讲述人记忆力的考验。如《耿村・弟兄十个》的十个兄弟中，“九大嘴”和“十大干”二人被讲述人遗忘，便成了“盲目母题”①。

（2）“$E \div x \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x + E_{x+1}$”式。作为“$E \div x = E1 + E2 + E3 \cdots Ex$”的类似形式，还有“$E \div x \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x + E_{x+1}$”式的重复。如AT653《浙江・一囡五郎》：老倌替女儿招亲（E），请来了四个后生（x为4）；女儿被玉皇大帝拐走，四个后生分别发挥特殊才能救了女儿（$E_1 + E_2 + E_3 + E_4$）；为了争夺女婿的位子，四个后生到皇宫打官司，最后皇帝娶女儿为妻（E_{x+1}）。这里的不等号，主要就前后两部分事件承担者的数量而言。

---

① 有些母题，虽然是作为故事的构成要素出现，在故事情节中却没有发挥任何作用。这种失去功能的母题，通常被叫作“盲目母题”。与之类似的概念“无效母题”，是指尽管有一定的功能，却没有得到充分发展的母题。如果主人公切断手指，把它当作钥匙打开宝库，那么“切断手指”是具有一定功能的母题。而如果在后面的情节中，这只被切断的手指不再被提及，那么“切断手指”便成了“无效母题”。国外学者通常混用“盲目母题”和“无效母题”两个概念。吕蒂在《民间童话——美学与人类学》中，严格地区分了二者。参见［瑞士］麦克斯・吕蒂《民间童话——美学与人类学》，日文版，第139—145页。

上面已经谈到，三迭式重复可以说是回顾过去的一种手段。而次数无限的重复中，那些多次被重复的事件在整个故事中的功能不同，即使它们再相似，仍然是故事的新的一部分。它在重新构造故事情节的同时，还重构听众的体验。

三　段落外部重复

以上两种重复，是语句或段落的反复现象。有时，讲述人把发话内容变成情节、情节变成发话内容、听众的期待变成语句段落，来重现事件。我们暂时把这种重复现象叫作“段落外部重复”。

（一）发话内容和情节之间的重复

1. 发话内容对情节的转换

（1）预知。预知，是民间幻想故事的众多助手所具有的功能之一。有些助手看透将要发生的事件，通过预知，提前为情节的发展留下轨辙：小鹿对牧童说：“天上有七个美丽的仙女，她们每逢金日，踏着五彩的母基改，下到长白山天池来洗澡。在这七个仙女中，要数那七仙女最贤惠漂亮。等她们再下来洗澡的时候，你就偷偷地把七仙女的衣裳藏起来，她就可以成为你的媳妇，你们就可以过上好日子了。”（《金德顺·牧童和仙女》）具有预知能力的助手，未必是非人类。尽管和非人类助手相比缺少准确性，一些普通人也可以发挥他们生而具有的知识，来提前告诉主人公所要采取的行为和行为导致的结果：娘听后就对女儿说：“夜里等他跳出卵壳后，你把卵壳捏碎，他就变不了啦。”（《浙江·鸡蛋娶妻》）在这些作品中，后来的情节基本上按照助手的发话内容而发展。亦即，主人公通过行为，来重复助手的言语。从这个意义上看，“预知”便是发话内容转换为情节后的重复现象。

（2）誓言、祈求。有时，剧中人的誓言或祈求，对他们产生出一种像魔法一般的约束力：“老天爷，保佑我吧，赐给我一个像枣儿那么小的娒儿我们也感谢哇！”（《浙江·枣孩》）；“我要有了钱，开当铺，死孩子也要”（《耿村·穷老汉开当铺》）；“你如有难，喊我们三声，我们就会前来搭救你”（《四川·秀才与三仙》）。这些发话者，在随后的情节中，必须遵守自己的誓言。换言之，他们必须通过行为，来重复他们事先的发话内容。哪怕是剧中人无意中说出的心里话，同样如此：“怎么光叫我长这黄皮子疮？叫咱全国的老百姓长才好哩！”朝廷口里无戏言，说了这句

话可不要紧，全国的老百姓乱长黄皮子疮（《耿村·穷小子和古画》）。这些剧中人的发话内容变成事件，将重现在随后的情节中。除了发话内容，诗句和情节之间同样可以出现重复。情况和发话内容相似，这里不再举例。

2. 情节对发话内容的转向

发话内容和情节之间的重复，还可以从另一个角度来出现。当事件结束后，有些剧中人从头到尾叙述事件的经过："要不是它们，我已经被妖精国的人害死了。"接着便把老妖婆如何来到家里，如何骗去宝石戒指，小狗和小猫如何衔回宝石戒指的事叙说了一遍（《四川·宝石戒指》）。这里，在剧中人的发话中事件被重复。这种重复是对事件的回顾，可以说是对事件经过的再次确认。和其他体裁同样，幻想故事原则上是口头叙述的口承文艺。它无法像书面文学一般，让听众随意地返回前页。通过这种重新叙述，讲述人整理故事内容，加深听众的体验或印象。在我们看来，这种重新叙述十分强烈地反映了幻想故事作为文艺而为人喜爱的一面。

（二）语句和听众期待之间的重复

1. 禁令

民间幻想故事中，"禁令"是十分常见的母题。正如普罗普所说，民间幻想故事的禁令一般都会遭到破坏，"否则不能产生故事"[①]。这不仅是为讲述人广泛所知的叙述技巧，而且是为大部分听众所熟悉的叙述规律。那些熟悉幻想故事的听众，一般都知道"禁令"和"违禁"这两个母题成对而出现。[②] 诸如"千万不要""万万不可"等副词的出现，可以促使听众期待与此相对的母题将要出现。讲述人则以带有规律性的话语，来实现他们的期待。换句话来说，讲述人用随后讲述的情节，来重复听众在脑海里预先意料到的事件。尽管传说中的"禁令"同样如此。不过，假如它出现在所谓"故事外禁忌主题"[③] 的传说中，由于通常缺少与之相应的"违禁"，自然就难以在听众脑海里产生重复现象。

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第172页。

② 当笔者在山东省日照市巨峰县平家村进行调查时，讲述人的"千万不要"经常引起听众的笑声。部分听众还插入了"总是这么说"之类的插话。

③ 万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，商务印书馆2001年版，第37—38页。

2. 开头和结局

已有不少人指出，从内容上看，民间幻想故事的结尾存在大团圆倾向。据分析，我们的资料中存在同样的倾向。美国著名儿童文学家莉莉安·斯密斯（Lillian H. Smith）指出，“由于故事遵守惯用的形式，对熟悉民间童话的读者而言，这种大团圆是故事一开始早就明白了的结局”①。在国内，许地山早在1928年便提出了同样的观点：“它的内容是有一定的格式和计划的，人一听了头一两段，几乎就可以知道结局是怎样的。”②幻想故事相对固定的开头套语，在一定程度上能够让听众事先把握结尾，对故事结尾产生一定的期待。讲述人很少以出乎意料的结局来违背听众的这种期待。就绝大多数而言，幻想故事中被认可的主人公大多成功或走上幸福，反面人物则大多失败或导致不幸的结局。讲述人通过相对稳定的内容和形式，满足听众的期待，重复听众事先意料到的结尾。

以上，我们大体上梳理了幻想故事的重复手法。对讲述人而言，重复就像创造行为的暂停。在机械地重复中，讲述人可以构思下一步情节。对听众而言，重复，尤其是词句一致的重复，意味着一种接受行为的暂停，也意味着记忆的支柱、体验的更新和强化等。除了这些在技术和艺术效果上的意义，重复在一定程度上大概也产生出心理上的作用。吕蒂和小泽，便从民间童话乃至日本昔话的重复中，看到了一种“重逢那些所熟悉的事物的喜悦”③。以往，我们或许过多地从口头叙述的技术性需要，解释幻想故事的重复手法。其实，即使再符合口头叙述，如果不为人喜爱，幻想故事中这些重复便难以存在。我们认为，并不完全是由于技术性需要讲述人不得不重复，而是他们基于一定的意愿要重复，从中获取重复的乐趣。讲述人对重复的一贯的态度，使幻想故事获得了固定、稳定的形态。在自己所熟悉的叙述规律中，讲述人和听众将充分享受“口头叙述的魅力”。

---

① ［美］丽丽安·斯密斯：《舒坦的时代》（Lillian H. Smith：*The Unreluctant Years*. Chicago，1953），日文版，濑田贞二等人译，岩波书店2002年版，第67页。

② 许地山：《孟加拉民间故事研究》，《民俗》1930年第109期。

③ 民间童话也罢，日本昔话也罢，从内容上看均是一种冒险故事。听众对随后的情节怀有一种“对未知世界的好奇心”。而讲述人把重复插入在其中，由此为听众提供一种重遇已知事物的快乐或放松感。小泽甚至认为：“人类生活在对未知的好奇和对重逢已知事物的喜悦中，这么说大概也无不过分。无论在欧洲还是在日本，在漫长的传承过程中，昔话不仅在内容上，还在文体上塑造了这种满足人类根本需求的形式。”见［日］小泽俊夫《昔话是什么》，日文版，福武书店1990年版，第125页。

第二节　对比

吕蒂在最后一部著作中，借助于艺术批评的“量的对比”概念，分析了民间童话的对比现象。然而在文学中，“量的对比”和“质的对比”通常难以区分。为了更系统地考察幻想故事的对比，本节试图把幻想故事的对比分为“内部对比”和“外部对比”两种。前者指一种事物内部产生的对比现象，如一个剧中人身份或命运的转换等；后者则指两种或两种以上的事物之间的对比现象，如一对兄弟之间的对立等。

一　内部对比

一种事物内部的对比，主要表现为事物原来属性的戏剧性变化，或者原来性质的转变。

（一）命运的颠覆

在幻想故事的开头和结尾两个部分，有些剧中人实现命运的颠覆。一名穷农夫成为皇帝，无依无靠的孤儿得到美好的家庭，有钱有势的财主沦落为乞丐。小泽俊夫把剧中人命运变化“从最低到最高的幅度”视为昔话的戏剧性所在。[①] 我们以为，这种剧中人命运的颠覆，可以说是在一个人物内部发生的对比现象。

在故事开头，讲述人首先尽可能地把剧中人的状态降低或者上升：从前，在一个山沟里住着一户人家，家中只有母子俩相依为命。他们开了一点荒地，每年只能打两箩筐青稞，其余还得靠打野菜添补生活（《四川·鸟姑娘》）；从前，一个村子里有老两口都很实在，又勤快，心眼又好，对乡亲邻居也挺和气，小日子过得很红火（《耿村·青蛤蟆娶亲》）。然后，讲述人再叙述剧中人颠覆命运的过程。可以说，剧中人的富足状态是他们的人生往下发展的前提，缺乏状态又是剧中人的人生向上发展的前提。这大概是为了提高幻想故事内容的戏剧性效果，讲述人自然采用的一种叙事策略。

---

① ［日］小泽俊夫：《昔话入门》（小澤俊夫：《昔話入門》，東京，1997年），日文版，行政出版社2001年版，第77页。

有时，幻想故事的剧中人不得不面对命运的两极："限你一个月给我找够，找够了重赏，找不够杀头。"（《耿村·猎人的故事》）被分为两极的一个人的命运，构成了两种可能的未来，也就构成一种极端的内部对比。在随后的情节中，主人公以一种绝对的准确性来选择其中之一。而另一种命运或可能性的存在，便突出了他所获得的结局的极端性。

（二）相反的法则

奥尔里克的叙事诗律中，有一条说："弱者常常是最厉害的，年纪最小的弟妹通常胜过年长者。"[①] 我们可以把这种现象，归纳到奥尔里克所谓"对照律"中来理解。幻想故事的讲述人，经常在事物的内部构成一种反常识的对比现象。这种内部对比，使得事物附有一种完全相反的性质。我们把这种反常的内部对比现象，归纳为"相反的法则"。

幻想故事中，事物的真正价值经常被隐瞒。而价值的暴露，将在事物的假象和真正面貌之间构建一种极端的对比关系。农夫从龙宫里挑出来的马是矮得像头猪，瘦得像条龙，马腿细得像根筷子，而它其实是一匹"龙马"，它"嗖"的一声，四蹄腾空，像离弦的箭一样飞过了大江地（《金德顺·水宫公主和农夫》）。助手悄悄告诉主人公："到最后他问你要嘛，你嘛也别要，就要他们的小破盆"，而最不起眼的"小破盆"却是最有价值的"聚宝盆"（《耿村·敬穷神》）。一只丑陋的癞蛤蟆，一脱外皮便成为英俊魁梧的小伙子。傻子想：我不要金子，也不要银子，就要这粪蛋，而他醒来一看，拾来的一筐"粪蛋"竟然变成了满满一筐"金子"（《耿村·傻子和灵子》）。幻想故事的魔物，往往具有从外表上意料不到的功能。"毛发"能够控制人类的生命（《四川·金丝莲花》），"破帽子"能够隐藏使用者的身体（《刘同贤·王三丑娶媳妇》）。一个物象在固有的功能和实际功能之间的差异，构建了一种对比关系。有些魔物还可以发挥出完全相反的功能："这棒能把活人变成石头，难道它就不能把石头再变成活人吗？"（《四川·石头山》）有时，一种行为在目的和结果之间，也会出现对比现象。较常见的情况，便是一种残忍的行为反而成为帮助：王七下不了狠心，合上眼照着匣子上一砍，只见放了一道白光，小白龙变成人了（《耿村·善恶三兄弟》）。哥哥把弟弟推到井里，反而让弟弟在那里

---

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间文学的结构律则》，史昆编译，《民间文学论坛》1986年第2期。

听到拯救公主的办法。三儿嫌秃头的媳妇长得丑，用一块炕砖照着她脑瓜上凿了一下子，第二天媳妇的头上却长出了头发（《耿村·割头换项》），等等。

我们知道，所谓“不可能的难题”，是幻想故事的讲述人酷爱的母题之一。就部分文本而言，“相反的法则”便是主人公解决“不可能的难题”的唯一办法：

> 第二天，比武的阵势摆开了。郡守身骑大马，手持长枪，一大帮士兵像黑压压的蚂蚁，在他后边压阵。这边儿呢？农夫孤单单只身一人，既没骑马，又没带刀，更没有士兵。郡守见农夫赤手空拳，更加得意起来。只听“咚”的一声鼓响，比武开始了。郡守率领士兵像一窝蜂似地朝农夫杀来。农夫假装退走，一直跑上了一座小山。这么一来，郡守追得更起劲儿了，命令士兵们把农夫团团围住，这时农夫才不慌不忙地将瓶子的盖打开，往士兵中一甩。顿时哗哗地发起了汪洋大水，不一会儿就把郡守和士兵们淹得光露出个脑袋瓜。（AT555、465/EB39《金德顺·农夫和水宫公主》）

一个农夫是不可能打败郡守和士兵的。这时，农夫通过反常的手段，来面对那些用任何一种符合常识的行为无法解决的难题。农夫手里拿的不是“宝剑”，而是“瓶子”；他打开瓶盖子，便发起大水，淹没了敌人。和传说人物不同，幻想故事的主人公大多是凡人，甚至可能是无能的凡人。而他们通过“相反的法则”，轻而易举地克服困难，甚至可能最终实现命运的颠覆。

二　外部对比

如果在复数的事物之间建立对比关系，首先要把复数的对象（A）分为B和C两种。这时B和C可以是复数和单数，也可以是单数和单数，但是有一方基本上都是单数（在这里是C）。仅就本书资料而言，这种分配方式是构成外部对比的基本规律：

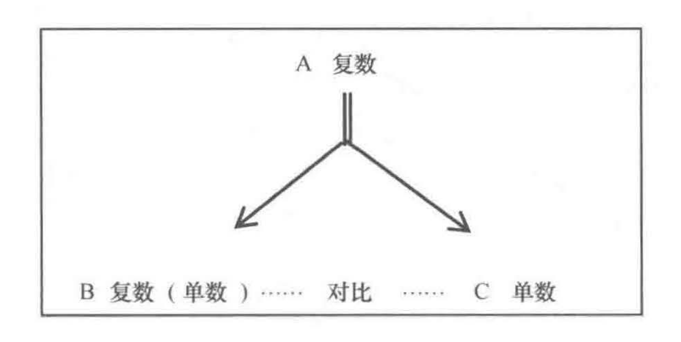


图2 对比分配模式

奥尔里克认为，和“对照律”密切相关的“同一场景只出现两个人物”，是一种严格的规律，三个或更多人物的合作，在民间叙事中不允许存在。[①] 而我们的资料可以证明，幻想故事的外部对比，在两个以上的人物间仍然可以成立。构成对比或“对照律”的关键，不在于剧中人的数量，而在于角色的数量。三个姐妹之间的对比，可以是“二姐”和“小妹”这两个人的对比，同样可以是两个“姐姐”和一个“妹妹”的对比。在角色一致的前提下，多数的剧中人能够组成一个行为单位。他们完全可以和他者一起构成“对照律”。这里，我们先把“同一场景只出现两个人物的规律”中的“两个人物”改成“两种角色”，再看一看外部对比的具体类型。

(一)“1：∞”式外部对比

在一些作品中，讲述人首先按照属性，把世上所有的人分为两种。然后再把一方分为一种角色和其他。如世上的孝子千千万，可顶数王松最孝顺（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。这里，“世界所有的人”首先被分为“孝子”和“非孝子”两种。然后“世上所有的孝子”再被分为“最孝顺的王松”和“其他所有孝子”两种。由于“其他所有的孝子”是一种泛指的概念，其人数是没有限制的。我们可以把这种“一”比“无限”的对比，用“1：∞”来表示。除了剧中人，在物象方面也存在“1：∞”式的对比：世上所有的好药都用遍了，王后的病就是不好。国王愁得没法，请来个阴阳先生一算卦，就是只有长生不老药才能显效

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第190页。

（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。

按理来说，当一种事物按照属性被分为两极后，事物的数量和属性的程度之间出现反比的现象。亦即，“世上最孝顺的人”或“世上最好的药”只有一个，而随着“孝顺”或“好”的程度下降，符合条件的“孝子”乃至“好药”的数量逐渐增多。上面例子中的“王松”和“长生不老草”，在属性和数量上，自然被放在顶峰位置：

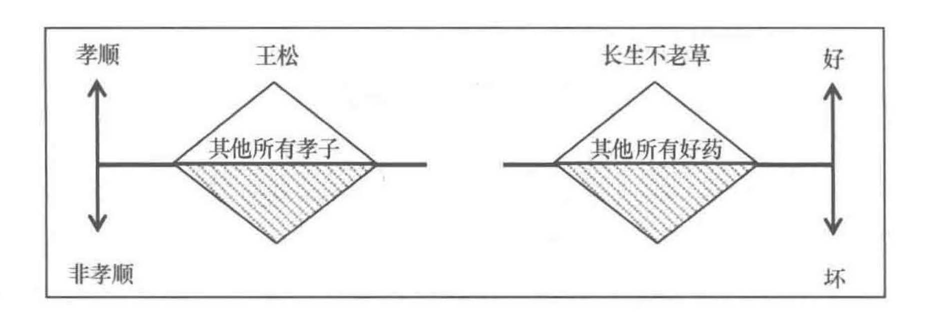


图 3　“1 : ∞”式对比模式

“1 : ∞”式对比，能够把“1”的属性上升到或下降到它所能够达到的顶峰状态，使之带有一种显著的极端性。由于传说和特定时代地点紧密联系在一起，讲述人形容剧中人时，难以跳出这种特定框架之外。诸如“宋代著名的画家”“本城有名的书法家”等短语，似乎体现了传说针对于特定时空的内容特点。此外，传说中较常见的诸如“远近闻名的孝子”“有名的财迷”等短语，在一定程度上也折射出它所针对的世界规模相对较小。

（二）“1 : x”式外部对比

外部对比的第二个模式，是“一”比“若干”的对比模式。这里，我们用“1 : x”（x≠0，1）来表示。

1. 角色的“1 : x”式外部对比

如果主人公和若干人物属于同一种角色，那么讲述人通常用“1 : x”式对比，来区分主人公和其他人：大的六个儿子都有收入，能养活父母，钱还用不完，只有幺儿子碰到有人结婚的时候，才喊他去吹唢呐，没得钱（《四川·画像》）。这里，讲述人按照剧中人的状态，把“七个儿子”分为“六个儿子”和一个“幺儿子”两种。“幺儿子”通过“1 : x”式对

比，突出他不同于其他儿子的特殊性，从而获得了作为主人公的地位。“七仙女”“三妹”“幺弟”等类似的例子较多，不再一一提及。

2. 物象的“1 : x”式对比

如果有必要，讲述人同样将若干的物象分为多个和一个，构成“1 : x”式外部对比。一般来说，物象的“1 : x”式对比，不仅是数量和性质上的对比，而且是它们对剧中人或后面情节的影响力之间的对比。较好的例子，大概是广泛为传承人所喜爱的“就差一个”：

> 懒坯夫妇来一件，点一件，一直点到九千九百九十九件，蟾宝贝突然趴在罐里不动了。懒坯又再三哀求蟾宝贝，再办一件宝贝就凑足一万，要不，儿子的婚事还是成不了。宝贝喘着气，摇着头说：“我的主人，世上的宝物，已经让我搬完了，再要半件，我也无能为力了。你如果一定要凑足一万件，那只有把我杀了，剩下我的皮，也是一件世上罕见的宝物。”（《浙江·穷懒坯与蟾宝贝》）

对懒坯夫妇而言，能否实现儿子和宰相千金的婚事，关键不在于前面九千九百九十九件宝物，而在于最后一件宝物。一旦失去了最后一个宝物，懒坯夫妇的美梦便化为泡影：如今蟾宝贝已杀，谁要你这些宝贝，滚！

3. 时间的“1 : x”式外部对比

除了剧中人和物象，时间同样可以构成“1 : x”式对比。讲述人一般按照时间单位，把被规定的时间分为一和其他，在二者的性质、对情节或剧中人的影响力之间构成对比。神童告诉母亲，在“七七四十九天”间不可以拆开水泥缸。而到了“第四十八天”，母亲便违约把水泥缸拆开（《丁乃彩·圣公山的故事》）。如果有三天的时间解决难题，那么助手直到最后一天才开始行动：老嬷听了，笑道：“勿愁，三日内造一座屋给他好了。”第二日，老嬷还是和平日一样料理着家务，一句也不提及造屋的事。第三日到了，老嬷叫王小陪她去找造屋的地方（《浙江·蚌姑娘》）。这些例子中，最后一刻要以和前面时间不同的分量，作用于剧中人和情节。

不难看出，“1 : ∞”式对比也罢，“1 : x”式对比也罢，对比对象之间存在相对固定的前后顺序。讲述人先从“∞”或“x”讲起，然后再用

一种更大的分量，讲述“1”。在这里，我们还是能够看到奥尔里克所谓的“船尾的重量”。在幻想故事中，对比对象之间的这种前后顺序或“船尾的重量”，可以说是较为严格的叙事规律。而传说中，这种规律不一定总是被遵守。传说的虚构性，始终以不违背历史事实为前提：朱元璋有二十六个儿子，四子燕王朱棣最有本事（《四川・五月初四过重五》）。

（三）“1：1”式对比

前两种对比，基本上都是“质”和“量”两方面的对比。而还有一种对比，是针对事物的“质”而构成对比现象的。我们可以用“1：1”来表示这种对比。

1. 角色的“1：1”式对比

总的来说，幻想故事的两种角色，主要在以下三个方面构成对比关系：首先是社会地位层次，包括地位的高低和生活状态的富裕和穷苦；其次是个人固有的属性，包括外貌的美丑、性格的好坏（如善良和狠毒）、能力的高低（如聪明、能干和好吃懒做等）；最后是前两者的混合：

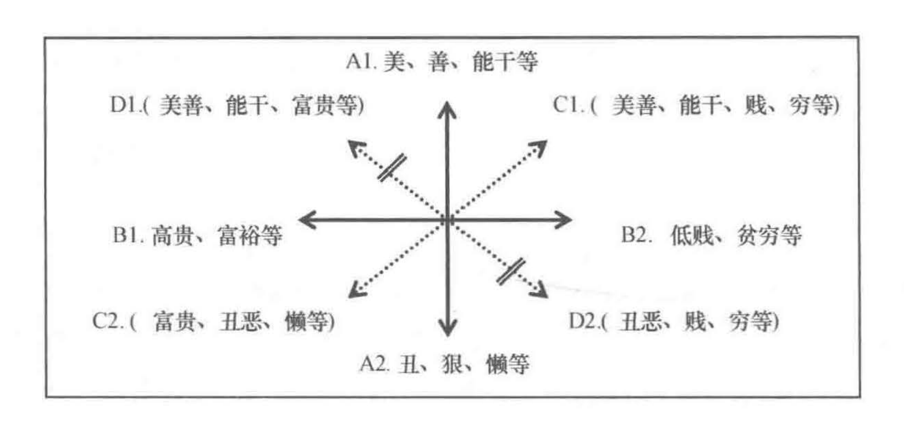


图4　“1：1”式对比模式①

从数量上看，幻想故事中，剧中人的对比主要是上图 A1 和 A2、B1 和 B2 之间的对比。而 C1 和 C2 的对比，远远少于生活故事。至于 D1 和 D2 的对比，本书资料中基本上不存在。

（1）A1 和 A2 的对比。在幻想故事中，“1：1”式对比的主要承担者，便是兄弟姐妹。“哥哥”也罢，“妹妹”也罢，这些都是在其他兄弟姐妹成员的关系中被把握的称谓。“哥哥”或“姐姐”的出现以“弟弟”

或“妹妹”的存在为前提，反之亦然。我们以为，如果在这些兄弟姐妹和其他诸如“小伙子”“姑娘”等称谓可替换的情况下，讲述人仍然使用“弟弟”“姐姐”等称谓，那么这时，整个故事的对比结构事先存在于他的脑海里。

上章我们确认，幻想故事的兄弟姐妹主要在同性之间相结合，又和表示性格特点的形容词发生相对稳定的组合关系。从而可知，幻想故事中兄弟姐妹之间的对比，主要指的是“哥哥”和“弟弟”或“姐姐”和“妹妹”之间在性格上面的对比。如“狠毒的哥哥”和“善良的弟弟”、“坏姐姐”和“好妹妹”等。通常情况下，这种性格的对比，导致行为的对比：“狠毒的哥哥”不听白胡子老人的忠告，而“善良的弟弟”遵守老人的忠告；“坏大姐”拒绝蛇郎的求婚，而“好三妹”同意婚事。两种行为之间的对比，最终将发展为剧中人命运的对比：“善良的弟弟”因获得魔法工具发财，“狠毒的哥哥”模仿弟弟而失败；“坏大姐”死亡或受到惩罚，而“好三妹”过上好日子。也就是说，A1 和 B2 之间的“1：1”式对比，通常意味着情节的“1：1”式对比，有时还直接构成整个故事的“1：1”式结构。

（2）B1 和 B2、C1 和 C2。幻想故事中，还存在那些属于不同社会层次的角色之间的对比。如“穷小子”和“员外”、“农夫”和“皇帝”等。值得注意的是，部分传说和生活故事中那些“财主”和“长工”，“皇帝”和“农民”等属于不同社会层次的角色间的对比，通常指的是 C1 和 C2 间的对比。如“为人刻薄的财主”和“为人正直的长工”、“无恶不作的皇帝”和“善良聪明的农民”等。这两种角色之间的对比，还经常构成十分紧张的角色之间的敌对或矛盾关系。而在我们的资料中，类似的情况并不常见。一个“有钱有势的员外”和一个“穷苦的渔民”之间的对比，主要是“富裕”和“贫穷”这种社会层次或者生活状况的对比，很少包括“恶”和“善”这种社会意识的对峙。由于其中不含有个人固有属性的对立或矛盾，幻想故事的 B1 和 B2 之间，可以建立姻缘关系或合作关系。C1 和 C2 间的对比，通常也不会构成敌对关系。幻想故事中，敌对反面人物的不是正面人物，而是助手。假如没有助手，反面人物便自行灭亡。由此看来，国内学者经常用在民间幻想故事“1：1”式对比上面的诸如“相互对立”“二元对立”“二元对立的美学原则”等说法，由于容易引起误会，或许需要考虑改词。

上面已经谈到，“1：∞”式对比，能够构成事物的极端性。有时，一种极端的角色和另一种同样极端的角色相结合，构成“1：1”式对比。这两种极端的角色，通过对比，分别构成了某种属性的两极：哥哥脑儿卜心术坏，世界上的坏人坏到他那样儿也就到顶了；弟弟亨卜心眼儿好，那是世上没有比他再好的人了（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）。这里，讲述人把“脑儿卜”和“亨卜”分别放在“好”和“坏”所能达到的顶峰位置，构成了“好”和“坏”的两极。这时，那些除了这一对兄弟以外的世上所有的“好人”和“坏人”，统统被放在这一对兄弟之间：

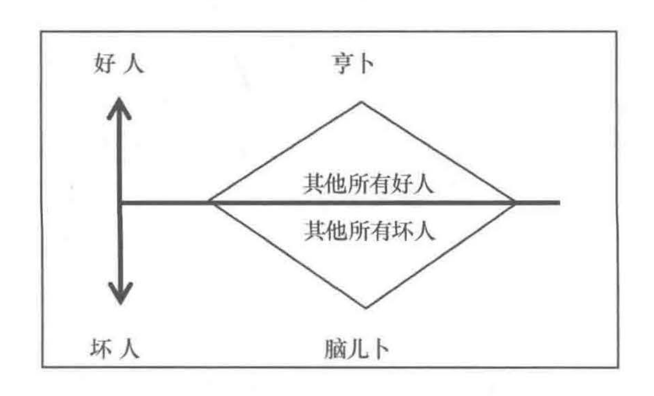


图5　“1：1”式对比模式②

通过极端的“1：1”式对比，两种角色从属性的两极，把那些其他所有同一属性的人们包容在其中。他们最终导致的完全不同的结局，分别代表其他所有人可能获得的一个结局。我们以为，这尤其说是对现实的简单化，不如说是对现实的一种高度的抽象概括。这或许可以说是幻想故事包容性的一种体现。

2. 物象的“1：1”式外部对比

除了剧中人，有些物象也构成“1：1”式对比。较常见的情况是，用两种不同的纯原色来把同类物象分为两种，在二者之间建立对比关系。如“红鱼”和“黑鱼”、“白云”和“黑云”等。通常情况下，物象之间的“1：1”式对比，同时又是和这些物象有关的剧中人之间的“1：1”式对比：红鱼是他家小子，黑鱼是你家小子（《耿村·红鱼和黑鱼》）。如果两种不同颜色的同一类物象作为魔物出现，那么它们往往具有完全相反的功能。如一个“紫茄子”使人变成一条“大花长虫”，一个“白茄子”

使人恢复原形（《耿村·酒童得宝德福》）等。这些物象较好地体现出罗大里所谓的“幻想的对称性”。亦即“当出现向某一方向发挥作用的魔法事件后，想象力在不知不觉当中期待向另一个方向发挥出作用的魔法事件的出现”。[①]

3. 时间和空间的“1：1”式外部对比

时间，同样可以构成“1：1”式的外部对比。时间的对比，亦即时间长度的对比。幻想故事的主人公经过漫长的时间到达目的地后，除非在半路上还有特殊的任务，便瞬间回到出发点：拉则走了七天七夜，又到了合布乃加——老妈妈把两只鹿鞋给他穿上后，木牛走了一会儿就到家了（《四川·阿妈的一匹花丝绸》）。这里，“七天七夜”被压缩为“一会儿”。来回不同的时间长度，构成了“1：1”式外部对比。有时，时间的“1：1”式对比和空间的“1：1”式对比密切相关。在少数作品中，人间和非人间遵守不同的时间规律：地上过了三年零三个月，天上才仨月零四天（《金德顺·牧童和仙女》）。这便是日本民俗学者百田弥荣子所谓的“传承曼荼罗的时间差的规律”[②]。正如万建中指出，这种时差构建了“神圣”和“世俗”两种空间。[③] 就上面例子而言，“三年零三个月”和“仨月零四天”这种时间的“1：1”式对比，直接构成了“地上”和“天上”两种空间的“1：1”式外部对比。和神话不同，幻想故事的讲述人原来很少通过对比的手段，来讲述异界和人间这两种不同的空间。幻想故事中，异界通常被日常化，显示出和人间基本相等的外貌（参见本书第一章第一节），或者在精神的层面融为一体（参见本书第三章第一节）。而“时间差的规律”，可以说是幻想故事的讲述人，用对比来描写空间的少有的手段。

无论是上述哪一种，对比的基本功能不外于把事物分为两极这一点。现实中，那些微妙暧昧的属性、不确定的可能性、复杂多样的关系等集中

---

① ［意大利］姜尼·罗大里：《幻想的语法》，日文版，第264页。

② ［日］百田弥荣子：《传承曼荼罗的时间概念——〈时间差的规律〉和〈神圣的容器〉的辨析》，《亚细亚民俗研究：东亚民俗文化国际学术探讨会论文集》第一集，民族出版社1997年。在这里，曼荼罗指的是“民间文艺所创造成的一整套立体的精神世界”，亦即“祖宗心底怀抱着的信仰世界”。

③ 万建中：《时间差：神圣与世俗边界的构建及洞穿——紧室型故事中禁忌母题的文化阐释》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2001年第6期。

体现在一个人身上。而幻想故事中，这些基本上失去了原来丰富的内涵。无论在属性上，还是在行为上，具有单一性特点的剧中人，分别从两个极端代表其他所有人可能采取的行为和从而导致的结局。现实中连续不断的时间、交集在一起的众多物象等同样被一分为二。它们原有的不确定性、复杂性、多样性等一律被吸收在二者之间。这些素材在幻想故事中获得一种明白不过的形式，共同遵守幻想故事特有的稳定秩序。和重复同样，对比可以说是构成幻想故事文体基调的重要文体因素。它从而构造出幻想故事明确、简明的基本体裁性格。

第三章

表现手法（二）——平面性叙述法

麦克斯·吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》里，作为民间童话区别于传说的本质性特征，指出了“一元性”“平面性”“孤立性与普遍结合的可能性”以及“空洞化与含世界性”等四种文体特征。在笔者个人看来，吕蒂所谓的“一元性”“平面性”“孤立性”以及“空洞化”，很大程度上来自同一种表现手法。至于“普遍结合的可能性”和“含世界性”，更是讲述人一贯使用这种表现手法的必然结果。这里，我们对吕蒂理论进行总结和归纳，从中引导出一种表现手法——“平面性叙述法”。

所谓平面性叙述法，是指使事物失去原来的立体性或层次感等，作为一种不具有实质的独立形式，并列在同一个层面的表现手法。本章将其分为两个环节展开论述。首先是从事物除去实质，赋予平面性外貌的手法。其次则是把这些事物并列在同一个情节的平面上面的手法。为了论述的方便，这里暂且把这两种手法分别叫作“平面法”和“并列法”。

第一节 平面法

刘守华认为，民间故事是一种重“表现”而不重“再现”的象征性艺术[①]。与生活故事相比，这一倾向在幻想故事中尤为明显。谁也不可否认，无论从哪一方面看，幻想故事也不是写实主义的文学。通常情况下，

① 刘守华：《故事学纲要》，第191页。

现实世界一旦成为幻想故事的素材，便按照符合幻想故事的面貌得以重构。荷兰文艺学者、美学史家犹雷斯（André Jolles）甚至认为，“塑造民间童话形式的法则在于，民间童话一旦出现在世界，世界必定基于一种只存在于民间童话、并且只对民间童话有效的原理而发生变化”[①]。

按照我们的观点，这种使事物发生变化的法则，较明显地体现在平面法上。通过平面法，幻想故事中几乎所有的事物逐渐失去原有的含义，作为不具有实质的形式，一律呈现出平面性的面貌。下面，我们分别从事件背景、作为事件主体的剧中人等方面，逐步地说明这一点。

一　背景

事件背景，主要由空间和时间两方面构成。这里，我们免去难解的定义，只按照通常体现在民间叙事文本中的把握和认知方式，来理解空间和时间。归纳起来，民间叙事文本中的空间主要包括层次、距离、地域概念以及周围环境等四个方面，经常体现为剧中人的心理体验和其运动性、地名、素材间的横向关系等。时间则主要通过素材之间的纵向联系、素材的形象变化而得以表现。从结论而言，幻想故事中，人间和异界两种世界的层次往往融为一体，地理距离和地域环境等又缺少原有的空间性。同样，时间在幻想故事中大多失去了原有的层次感或效果。讲述人通过平面法，塑造出幻想故事不同于传说的事件背景。

（一）空间

1. 世界的层次

传说也罢，幻想故事也罢，都会出现两种不同层次的世界，一种是人间和普通的动植物界，另一种则是属于非人间的异界。第一章已经谈到，幻想故事的异界通常被日常化，很少体现出该有的神秘色彩。这种现象已经暗示着幻想故事中人间和异界两种世界互相融合的倾向。这里，我们再从剧中人心理体验的角度，对此做些进一步的分析。

---

① 旁点为原作者所加。［荷］安德烈·犹雷斯：《单纯的形式——圣人传说、民族传说、神话、谜语、谚语、决疑法、回忆集、童话、笑话》（André Jolles：*Einfache Formen—Legend, Sage, Mythe, Rötsel, Sprunch, Kasus, Memorabile, Mārchen, Witz.* Halle，1930），日文版，高桥由美子译，讲谈社 1999 年版，第 340 页。由于犹雷斯把这种法则过分地局限在传承人“朴素的道德意识”方面，曾经受到了吕蒂的严厉批评。尽管如此，在建构虚构世界的规律性这一点上，笔者个人还是同意他的观点。

总的来说，传说中，两种世界的相互碰撞，往往为人类带来诸如恐惧、紧张、疑惑、敬畏等心理体验。当看到神秘老人消失后，传说人物可能深受感动，知道这是神仙来点化自己。和异类妻子成婚后，他们又时常变得面黄肌瘦。当发现自己和动物之间的血缘关系后，有些传说人物还直接无法接受：韩信一听自己的生父是个猴子，又羞又气又恨，狠〔恨〕不得一剑杀了母亲（《耿村·韩信逼母》）。假如传说人物面对超自然事件却没有任何感受，那么他们大多是仙道人物、或有胆量的成年人、或无知的儿童：娃娃家爱看稀奇，又不晓得厉害，就懵懵懂懂地走进去了（《四川·都江堰伏龙观》）。传说中，讲述人似乎把异界视为一种不同于人间的另一个世界。他们往往从精神上将这两种世界之间划清界限：这条天梯有万阶千级，望上去无顶无边。东方朔爬上去格辰光，头上有人大喊："凡人不许上来，再爬一级，就用石头砸死！"东方朔没去听他，仍旧向上爬。石头真的像雨一样落下来，大的像磨盘，小的像秤砣，砸得他头破血流，他还是没停步，忍住痛，一级一级往上爬。最后终于爬上天宫（《浙江·奉化水蜜桃》）。从上面"爬上天宫"这种母题的表现中，我们或许可以看到人间和异界、人类和非人类之间的一种不可逾越的鸿沟。而到了幻想故事中，同样的母题通常被描写为：王松扯着葫芦秧子往上爬呀爬，不知爬了多少个时辰，终于爬上了天宫（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。从中，我们大概难以感觉到类似于传说的精神隔绝。

从总体上看，异界和人间两种世界的接触，很少为幻想故事的剧中人，尤其为主人公带来诸如恐惧、感动、怀疑等正常心态。他们基本上不理睬突然出现或消失的神秘助手。即使产生疑惑，他们也很少去查明底细。因为对他们而言，重要的不是助手的来历，而是助手是否帮助他：张公子急的就是想过河，见老头问，也顾不得想哪来的这个古怪老头，就说："先生，我是想过河。"（《耿村·进宝状元》）主人公面对会说话的动物又毫无恐惧。他们不但对会说话的动物谈起自己的身世，还和它们结拜兄弟，甚至当作儿子抚养起来。在幻想故事的主人公看来，山上遇到的不说话的普通动物，似乎更加恐惧。因为如果是普通动物，随时都可能伤害他们：老虎拦着道儿怎么也不让他走。张着大嘴，瞪着两只眼，"吼喔、吼喔、吼喔……"地直叫唤。他害怕了，心想："今天我非叫老虎吃了不行。"而动物一旦开口说话，他们便放心起来："我不吃你，刚才俺在山那边吃了个老婆儿，她脑袋上带着个簪子，卡在嗓子里，你给我取出

来吧。”老虎把嘴一张，小孩看见了簪子，对老虎说：“你可别吃我。”老虎点了点头，小孩子让老虎张开嘴，伸进去胳膊，把簪子拔出来，对老虎说：“这回行了吧，我该回家了。”（《耿村·人虎结拜》）也就是说，他们对动物的恐惧主要是一般意义上的恐惧。那些会说话的动物，基本上不会为他们带来对异界的恐惧。同样，幻想故事的主人公之所以害怕怪物，主要是因为怪物要伤害他们。他们很少因怪物而害怕怪物：姐姐接过手一摸，黏糊糊的，哪里是沙胡豆，是一个小指头尖尖。接着，这个家婆像吃萝卜一样，吃着妹妹的脚杆。她明白了，吓得直打战，心想，这下完了，跑也跑不掉，喊又没人救，只有想办法逃走才是（《四川·熊家婆》）。假如我们把上面的引用文和传说对怪物的相关描写相比较，或许可以更清楚地认识到幻想故事对异界的特殊态度：正在此时，忽听得“嘎嘎嘎”一阵怪声，恶风陡起，吹得人毛骨悚然，屋内灯火摇摇晃晃。妇人惊叫一声：“煞神来了！”匆忙把丈夫的灵牌抱在怀中，缩作一团。〔略〕月光下，但见这怪物头上生一只角，尖尖的一张嘴，浑身有五色羽毛，腹下单身一足，有五只钢钩般的利爪。妇人吓得面如土色，战战兢兢（《浙江·吃煞神》）。幻想故事的主人公也毫不犹豫地向一个异类女性求婚。即使被异类女性的真面目所吓倒，只要变回人形，主人公照样会和她成亲（如 AT411《金德顺·蛇姑娘》）。传说中，人类和非人类的婚姻往往导致不幸的结局。而幻想故事中人类和非人类可以过上好日子。即使异类配偶离开，主人公也可以到异界复缘。假如他们的婚姻彻底破裂，主要原因往往在于主人公或家属的违禁、对异类配偶感情的伤害等。除个别的故事类型外，他们原属性的不同很少成为原因。[1]

总而言之，幻想故事中，讲述人往往把人间和异界两种不同层次的世界，放在同一个层次来讲述。人间和异界在精神上融为一体，似乎难以体现出类似于传说的层次感。在这个意义上，我们或许可以借用吕蒂的术

---

① 总的来说，人类和那些不变身的动物之间的婚姻，往往导致不幸的结局。关于这一点，国内有诸如刘宁波、李奇《兽性与人性：人与异类婚配型故事之人类学建构》（收入《民间文学论坛》1995 年第 2 期）、安德明《万物有灵与人兽分开——猿猴抢婚故事的文化史意义》（收入《民族文学研究》2000 年第 1 期）等出色的论文。通常情况下，动物配偶对人类（包括配偶和家属）十分体贴，而人类却残害动物配偶。小泽俊夫认为，这种人类对和动物婚姻的歇斯底里似的反应，大概来源于讲述人对动物的一种“日常性厌恶”。参见［日］小泽俊夫《昔话的宇宙观——人与动物的婚姻谭》，讲谈社 2002 年版，第 38—40 页。

语，来把幻想故事的世界形容为“一元性”（eindimensional）[1]。

2. 地理距离

通常情况下，幻想故事的主人公是一个普通人。尽管如此，他们也大多具有不同寻常的特技——“走路”[2]。总的来说，幻想故事的主人公非常能走。他们往往以惊人的耐心翻越山谷，轻而易举地到达另一个国家或异界，甚至到达另一个天体。直到为情节的发展有必要时，他们才会感到疲劳而睡去，或因饥饿而呼救。

有些传说人物，同样需要行走漫长的路程。而传说中，遥远的距离可能会在主人公身上留下痕迹：他走呀走呀，白天黑夜不歇脚。饱一顿，饿一顿，吃野果，睡崖腔。脚板上磨起了厚厚的茧疤，身上瘦得来皮包骨头（《四川·支矶石》）。讲述人似乎要通过剧中人的生理变化，来强调其路程的艰难性。当寻找泉水的兄弟走得嘴都裂开了口（《周海燕·济南泉城的来历》）时，当寻夫的路程让孟姜女的双脚起了泡（《耿村·孟姜女的传说》）时，走路这一行为已经不再是一般意义上的走路，而几乎成为一个伟大的英雄业绩，或剧中人坚强意志的表露。相比之下，幻想故事的主人公一般无视由漫长的路程所导致的种种生理变化，轻易到达目的地：烂泥水翻过七七四十九座大山，渡过八八六十四条大溪，走了九九八十一个日夜，终于见到了活佛（《浙江·百鸟衣》）。地理距离原有的空间性，往往被吸收在主人公动作的重复之中，或成为不带有实质的数字。于是幻想故事中，距离作为距离，基本上失去了原有的含义。这也可以说是幻想故事的主人公作为普通人，克服地理距离的有效手段。假如幻想故事的结构要求主人公远行[3]，它的文体便与之相呼应，使之成为可能。

3. 地域概念

传说，尤其是地方传说的主人公，通常生活在特定的地域或国家里。他们往往被描写为属于个别地域或国家的个人。由于有一种情感的纽带把他们和他们所属群体紧密联系在一起，有些主人公作为固有社会群体的一员，为了群体而行动：这事可该怎么办？要是不应老龙王，惹恼了他，会

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第7—17页。

② 更确切地说，走路也是主人公特有的特技。如果是其他剧中人，可能走几天几夜就一拐一瘸地走不动了（《耿村·奇怪林》）。

③ ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》，日文版，第58页。

把全城百姓淹死！我是徐州的父母官，不能让良民百姓去当屈死鬼！（《耿村·苏小妹舍身救徐州》）。甚至有些主人公，宁可牺牲自己，一心想要为这些众人做好事：何光清夫妇眼看船霸横行，百姓遭难，发誓要在这里修座桥。——“我死不足惜，不必烧钱化纸，要重托于你的事，便是修桥！”（《四川·夫妻桥》）作为回报，众人纪念主人公，传诵关于他的故事。法国哲学家、文艺批评家玛兰（Louis Marin）曾经使用“应该记录的行为的储存所”[①] 这种形象的句子，来形容了历史文献中的地名。我们也许可以把传说中的地名视为，一种值得后人传颂的行为的储存所。由于存在较为强烈的地域意识，传说的讲述人还经常把世界划分为故乡和异乡两种，把剧中人分为同乡和外地人两种。因此传说中自然就出现诸如“同乡”“乡下佬”“山里人”“南方人和北方人”“各地口音的人”“熟人”“陌生人”等较为特殊的素材。假如地域意识上升到了民族意识，有些讲述人也会按照国家民族对素材进行分层。“舍出我一条命，为救全中国人的命，值！奶奶，小时候你成天给我讲岳飞杀敌，今个轮到你孙子身上，你可不能糊涂。咱中国的地盘，不能让外国人霸占！”（《耿村·宁死不屈的张平顺》）。这种民族英雄的呼喊，大概较好地说明这一点。总之，多数传说中，地域和国家似乎作为一种相对封闭、具有确切界限的空间而被把握。

而仅从本书资料看，这种严格被划分的地域或国家概念，很少体现在幻想故事中。通常情况下，幻想故事的剧中人生活在“山底下”“江边”“草房里”等泛指的地点。尽管部分资料中存在具体地名，这些地名却基本上没有为主人公带来作为故乡的意义。至于“老百姓”“乡亲”“村民”等众人，幻想故事中几乎不会成为中心话题（本书资料中其构成比只占1.8%）。即使出现，幻想故事的主人公和这些众人之间，一般不存在内在的情感联系。就本书资料而言，只有《四川·木呷问神》《浙江·枣孩》等少数资料中的主人公才想要为乡亲做好事，和他们共享魔物。而从整体上看，幻想故事的主人公通常毫无依恋地离开故乡，并且发生和那些同乡并不相干的事件。不到必要时，他们甚至不想起留在家里的亲属。对他们而言，外地和故乡、母国和异国之间似乎不存在严格的区别。

---

① ［法］瑞·玛兰：《叙述是陷阱》（Louis Marin：*Le Récit est un Piége*. Minuit，1978），日文版，镰田博夫译，法政大学出版局1996年版，第85页。

除非和情节发展有关，陌生的异国风景不会引起主人公的兴趣，他们也听不到外地口音。本书资料中，只有“南蛮子”这种介于人类和非人类间的角色，才被视为外乡人。此外，其他所有剧中人基本上都站在和主人公同等的位置。由此看来，幻想故事的空间，似乎缺少类似传说的内外界线。借用苏联民间文艺学者车尔尼雪夫斯基的话来说，它就像是一片空旷的“白色背景”①。

4. 周围环境

幻想故事中，讲述人往往省却和情节无关的素材，只用单独的词汇或词组来指名必要的素材。他们很少考虑在这些素材周围应有的其他素材、或素材之间的空间关系，而孤零零地把它们直接摆在“白色背景”里。这些素材基本上不会共同塑造出特定的地域国家。它们甚至很少和其他素材相互联系，共同构成一种立体的环境。

本书资料中，正好有一个传说人物和幻想故事的主人公，同样朝南边走去。传说中，一种丰满的优美景色围绕着这位传说人物：杨文宾出了京城往南走，走一岭，过一岭，岭岭沟沟都相逢，走一山过一山，山山坡坡都相连。山坡上，红花开，黄花开，漫山遍野都是香喷喷的花，不时还有画眉喜鹊叫（《耿村·杨文宾认祖归宗》）。而幻想故事的主人公却看到，有棵怪树和其他素材毫无联系地突然出现在他面前：傻子跟做梦似的，往南走了五里路，一仰颏，有棵大柳树，上面挂着个粪筐，粪筐里搁着个粪叉（《耿村·傻子和灵子》）。幻想故事中，我们经常看到深山里从一座房子射出来的一条光束，也经常看到山上有座房子，在那里有一对母子俩相依为命。而我们却基本上看不到这条光束背后该有的众多树木，也看不到这座房子周围的其他房子或母子的邻舍亲友。除人间外，异界同样如此。当主人公到了月亮后便看到：面前是一片荒滩，啥东西也没有，只有一株树蛮大蛮高。这株树同另外树不同，发着金光（《浙江·月亮树》）。这里，环境的特殊性，并没有引起这位讲述人的兴趣。只有和情节发展有关的“一株树”，孤零零地站在一片荒滩上。它甚至以反常规的光泽，独立于下面的荒滩。以上几个例子似乎令人感觉到，幻想故事的世界里缺少由多数素材的组合而产生的立体性，而往往只有一种无边无际的、平坦的广

① ［苏联］古雪夫：《车尔尼雪夫斯基论民间文学》，中国民间文艺研究会编《苏联民间文学论文集》，作家出版社 1958 年版，第 155 页。

阔性。

（二）时间

1. 素材的纵向联系

由于内容性质的关系，传说的讲述人倾向于把素材放在上下连续的时间脉络中。他们反反复复地讲述主人公和“祖宗”“后代”之间的血缘关系。有些历史人物还明确地被编入到家谱中（如《耿村·杨文宾认祖归宗》）。讲述人也让那些“祖宗”的某种特征、物质、知识、业绩等世代传承。那些诸如“祖传的宝剑”“祖传的秘方”“祖坟”等物象，将上下几代人联系在一起。有些仙道人物，则通过转世或脱胎，把中间存在上百年、上千年空隙的时间相互连接（如白蛇传）。这些素材之间的相互交织或纵向联系，和那些通过确切的年号或数字被把握的时间长度同样，反映出传说的讲述人较为突出的时间意识。

相比之下，幻想故事中，讲述人不太关注诸如“祖先”“后代”“子孙”等角色（本书资料中其构成比均在2%以下）。除了一些例外，魔物基本上只在主人公这一代发挥出功能。即使部分主人公如同传说人物一般勇敢地杀死怪物并拯救公主，他们的英雄业绩往往只让自己、被拯救者以及家属过上好日子，不会为后人传颂。“如此非凡的英杰，必将留下为万人歌颂的伟大业绩”[①]，即使普通讲述人没有像柳田国男一般丰富的想象力，大概不难想到这一点。而日本昔话也罢，中国民间幻想故事也罢，讲述人一般不会去讲述这些。幻想故事中，脱胎或转世的主人公也相对少见。就本书资料而言，只见于诸如《耿村·赵纪兰不死》《耿村·三世转人间》等少数叙述文本中。[②] 就绝大多数而言，我们从幻想故事中似乎难以感觉到连续不断的时间性。幻想故事的主人公，就像生活在一种没有时间的世界里。我们还可以从他们不因时间而改变的形象上，意识到这一点。

2. 时间的效果

（1）剧中人的形象变化。

一是外在形象变化。传说中，有些剧中人随着时间的推移而成长或衰

① ［日］柳田国男：《口承文艺史考》（柳田国男：《口承文史考》，東京，1947年），《柳田国男全集8》，日文版，第154页。

② 这些叙述文本，大多具有类似传说的色彩。

老：转眼二十年过去了。这天，后羿梳洗后，一照镜子，镜子里是一张有了皱纹、长满白花胡子的脸，这就是当年那个英俊的小伙子？（《耿村·嫦娥惩后羿》）于是，传说的“小伙子”和“姑娘”可能变为“老头子”和“老太婆”（《浙江·新姑娘为什么要坐花轿》）。那些相隔已久的兄弟姐妹可能不敢认亲，即使是父母和儿女同样如此（如《耿村·刘邦的江山是输的》）。作为时间推移的证据，种种生理变化也可能出现在传说人物的身上：头发越长越长，都直立起来（《耿村·真武苦修行》）。在时间意识较强的传说里，找出这种在时间脉络中被把握的人物形象，大概并不难。而到了幻想故事中，时间在剧中人身上似乎失去了原有的效果。总的来说，幻想故事的剧中人对于时间的流逝似乎格外的“不敏感”[①]。在开头部分，有些讲述人要交代主人公成长的过程（儿子刚会走路，就跟着阿妈妮出外去讨饭。就这么着，他从早讨到晚，从春讨到冬，长到了十六岁《金德顺·蛇姑娘》）。而到了事件发生的记号“有一天”，这些主人公一般不会再成长。幻想故事的“小伙子”几年后还是“小伙子”。一个美丽的仙女结婚生子，直到三年三个月零十天后，她依然是天上难找地上难寻的大美人（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。由于时间的流逝基本上不让他们发生形象变化，他们的角色往往被保留到最后。于是，一个“小子”结婚后变成“丈夫”，有了儿女后又成为“父亲”。而配偶一旦离开家庭，他立刻恢复原来的称谓“小子”，踏上寻妻的旅途。

和时间的流逝同样，时间的停留在幻想故事的剧中人身上也几乎失去了作用。当弟弟冲着死人放香屁后，这位幸运者便打个哈欠，伸伸腿，说了声：“这一觉睡得好腻歪人呀。”（《金德顺·买香屁》）被大姐残害的三妹，复活后还是一个花枝招展的美人儿（《浙江·蛇姑娘》）。对这些剧中人而言，过去的死亡不过是时间的暂时停留，它不会留下任何痕迹。除非有必要让主人公意识到时间的流逝或停留，幻想故事的剧中人基本上不会衰老，或改变形象。假如要改变形象，他们则突然变为另一种事物。这主要是施法或积德的结果，而不是时间的流逝或停留所导致的生理变化。对这些具有“永远的青春”[②] 的主人公而言，感知或测量时间的主要标志，大概就是饥饿与否。假如主人公需要在某处度过一段时间，有些讲述

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第34页。

② 同上书，第36页。

人特意让助手送饭，或者把那些令人不饥不渴的魔物出现在其中（“你饥了吧？给你这块石头，你一舔就不饥不渴了。”不说还好，一说王义觉得肚子里咕噜咕噜直叫唤，他接过石头来一舔，还真是，嘴里那股火辣辣的味立时没了，又香又甜，真管用。俩人说着话就到了第二年二月二《耿村·忘恩负义》）。他们由此保证，剧中人在不改变外在形象的前提下，经过一段时间。

二是内在形象的变化。除了外在形象，时间还经常让传说人物的内在形象发生变化。这种现象在那些以历史人物的青少年时期为叙述重点的传说中，尤为常见。他们有的积累知识，有的学会某种手艺，有的练出武功。他们在传说的世界里“越来越”“一天比一天”成长，最终成为值得后人记忆的历史人物：这个小孩，就是以后明朝开国皇帝朱元璋（《耿村·朱元璋出世》）。

而从本书资料看，幻想故事的剧中人，基本上不会逐渐增加知识，也不会逐渐学到技能。多数情况下，主人公往往直到结尾都是无能或无知。假如拥有某种特异功能，他们通常生而具有，或通过魔物突然获得（如《四川·石头山》）。而助手，尽管不能被誉为全知全能，至少具有足以帮助主人公渡过难关的知识和能力。至于部分助手，无须主人公的说明，便知主人公身上发生了些什么，他们需要的是什么：没料想那白发老人正等着他呢。白发老人交给王松三颗葫芦籽，并对他说：“你不用说我也全知道了，你把这三颗葫芦籽种上，勤勤莳弄，葫芦秧子能通天，顺着秧子爬到天宫，你就可以找到媳妇和孩子了。”（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）有趣的是，只要为情节的发展所需要，幻想故事的普通人可能突然变得博学（这时，大婶对三担水说：“他们是仙女，你要准备红米饭，趁姑娘不防，把饭塞进她的嘴里，她就变不走了”《浙江·“三担水”与龙女》），也有些聪明无比的剧中人突然变得无知（如《四川·巧媳妇》）[①]。当三把飞刀射来时，一个学了一身好武艺，十八般兵器样样精通的男主人公仍然按照助手的吩咐，用一只鸡来逃命（《耿村·茅山学艺》）。由此看来，幻想故事中，剧中人所具备的知识或技能似乎不是经过一段时间而积

① AT875D1《四川·巧媳妇》中，三媳妇干净利索地解答了公公的三个考题。而到了下一个情节片段，她却不知道怎样把丈夫骗过去（三媳妇支吾了半天，说不出个名堂），结果白白地让金鸭儿飞跑了。

累下来的知识或技能，而是为了情节的发展，由讲述人特意添加的知识或技能。

（2）魔物的形象变化。

传说，尤其是那些解释事物来历的传说中，有些魔物随着时代的推移而逐渐发生形象变化：后来，人们就模仿这棵大树上的窟窿，造出了一种东西，起名叫鼓，用来镇邪。慢慢地，人们不光镇邪用了，有什么喜庆事都要一阵子鼓。这就是鼓的来历（《耿村·鼓的来历》）。由于这些传说的终点往往都是讲述人的叙述时点，讲述人无法把那些今天不存在的事物出现在结尾。因此，那些解释事物来历的传说中，魔物往往失去原来的魔力，或改变形象，最终变为一个普通物象。而在幻想故事中，时间在魔物上面基本上也失去了作用。只要守分寸，那些“要什么就有什么”的魔物永远都可以发挥出同样的功能。在幻想故事的虚构世界里，一个神奇的磨石永远都可以磨出盐来。假如那些魔物失去魔力，原因主要在于使用者的滥用或错误的操作。这时，魔物便瞬间化为乌有。这种机械的、瞬间的形态变化，几乎令人感觉不到诸如发展、生长、衰退等时间的流逝。

无论在空间上，还是在时间上，幻想故事中似乎缺少类似于传说的层次感或立体性。平面法，将压制空间和时间原有的立体性或层次，从而塑造出一种幻想故事“平面性”的世界。

二　剧中人

在幻想故事缺少立体性的背景里，存在那些同样缺少立体感的剧中人。讲述人通常把剧中人描写为一种不具有实质的存在。借用德国文艺理论家佩楚（Robert Petsch）的话来说，平面法将从多种方面塑造出幻想故事的剧中人如同“图形”[①] 的特征。

（一）肉体

传说和幻想故事中，同样出现众多病人。传说的病人往往有“浑身发热”“肚子疼”“生疹子”等具体的病状，甚至可能有“血崩病”“瘟疫”之类的具体病名。因“霍乱病”而身亡的秦始皇、“头疼”而死的曹

---

① 佩楚否定民间童话的主人公是人类的某种类型或典型形象，进而建议：“我们或许可以把‘图形剧中人’这种表现用在民间童话的剧中人身上。”后来，吕蒂继承佩楚的观点，把民间童话的剧中人称作“图形剧中人”“图形”“纸娃娃”等。

操，我们在传说里不难找到较为丰富的例子。而幻想故事中，除非和情节发展有关，讲述人一般不会描写那些老母、正宫娘娘、富家小姐等患者的病情[1]，也很少刻画出他们因病而发生的肉体变化。幻想故事的病人患上的大多是没有具体病名的“大病”“重病”“怪病”等。即使有，大多是“富贵病”或“相思病”等非医学病名。我们在这些病人身上看到的，不过是肉体的表面，而不是其深度或立体性。

同样，即使剧中人受到了外伤，讲述人也很少把他的肉体作为一种实体，展示给听众。传说人物挨打可能就“鼻青脸肿”，“起大疙瘩”，“疼得吼叫”。遭到某种外伤后，可能“浑身是血”，“血流不止”，也可能吭都不吭一声，脑浆崩裂，倒身死了（《耿村·王平救诸葛》）。而幻想故事中，只要和随后的情节没有太大的关系，讲述人一般不会描述剧中人的伤口，有的甚至直接省却剧中人遭到外伤后应该感觉到的种种痛苦。于是，幻想故事中的有些剧中人很随便地挖掉眼珠（如《耿村·善恶有报》），又把挖出的眼珠放回原处（如《四川·乌鸦国王》），拔掉牙齿（如《四川·阿妈的一匹花丝绸》）。在这些剧中人身上，我们看不到一滴泪水，一滴血，更听不到一声喊叫声。即使有些剧中人感觉到痛苦，流出血，一般不会持续太久。被剪掉手指的姐妹不知淌了多少血，流了多少泪，甚至疼得睡不着。而在随后的情节中，她们却若无其事地行动：姐姐就领着妹妹进山沟找水。找啊找的，忽然听见山沟沟里有“叮咚”“叮咚”的滴水声。姐俩顺着滴水声跑去一看，呀！好清的泉水呀！清得就像十五的月亮。姐俩趴下喝一口，甜丝丝的（《金德顺·后阿妈妮》）。从姐妹的行为中，我们基本上感觉不到她们曾经的疼痛，也几乎意识不到她们的双手没有手指。

直到死后，传说人物的尸体可能仍然充满着生命的痕迹：弟妹直不愣挺地躺在床上，血淋糊啦的，有尸无头（《耿村·龙宝寺的传说》）。而幻想故事的剧中人，生前也缺少生命感，死后更是如此：走到那儿，厨官的脑壳在一边，身子在一边。他们的肉体被截成两半后，又被粘贴在一起。这种形态的复原，也难以体现出“复苏”这种生命的奇迹：金发公主把厨官的头和身合起来，用鸡毛点了三滴仙药水，厨官马上活转来了（《四

---

① 例外便是AT831A《浙江·鼓胀变筲箕　神仙没法医》和它的异文。按照笔者个人的理解，这两篇应属于仙道传说。

川·金发公主》)。“民间童话的剧中人如同用纸做的图形。”[1] 我们以为，把吕蒂的这句话用在幻想故事的剧中人身上，大概也是合适的。

(二) 精神活动

1. 情感

传说中，我们经常遇到一些具有复杂或丰富的内心世界的传说人物。他们往往“吓得面如土色”“气得浑身发抖”“抱头痛哭”，易于激动。“好你大胆的奴才!”“狗官!”“娘——娘啊——!”，部分讲述人还通过这种主人公激动的发话内容，逐渐地把自己和听众的情感投入到他们身上。相比之下，在幻想故事的剧中人，尤其是主人公那里，我们基本上看不到这种情感的冲动或起伏。幻想故事的图形人物，似乎缺少所有包括痛苦在内的情感。总的来说，讲述人不会为了塑造某种气氛或提高感染力，而细致地刻画出剧中人的精神世界。他们往往只有为情节发展有必要时，才谈到这些。讲述人之所以让那些遇到困难的主人公哭泣，并不完全是为了体现他的心理状态，而主要是因为他的哭声将招徕助手。看到三妹子的尸体后，蛇郎便放声大哭。而正是他的眼泪将淹死大姐和二姐，又让三妹子复活(《四川·蛇郎(异文)》)。反面人物之所以“气得要死”或“眼红得要命”，同样可以说是为随后的情节发展所需。

心理描写的缺少，也是国内学者早已确认了的幻想故事重要文体现象之一。不过，笔者个人以为，幻想故事之所以缺少心理描写，与其说是因为那些乡下人作为幻想故事的形象来源缺乏复杂的情感活动[2]，不如说是因为一定的形式意志要求讲述人塑造这种缺乏精神世界的图形人物。

2. 记忆、经验

(1) 记忆。传说的剧中人善于记忆，这大概是谁也不会否认的一点。离开故乡后，部分传说人物心里念着那些家属或他所要帮助的同乡同胞。他们也不易忘记恩情或仇恨。[3] 那些围绕着主人公的众人，更具有绝好的记忆力。他们经常通过立碑、取名等方式纪念主人公，要把伟绩、恩

---

[1] [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第21页。

[2] 刘守华在《中国民间童话概说》中说道:“这样的心理描写就过于琐细，妨碍了情节的迅速进展，使得童话故事的结构变得松散拖沓起来。而且把一个放猪的农村小姑娘的心理写得这样复杂，这样多愁善感，也不符合人物本来的性格特征。”(第197页) 旁点为笔者所加。

[3] 如《耿村·雌雄剑的传说》讲述，当丈夫被害后，妻子牢记仇恨，把仇恨传授给儿子；儿子则只剩下头部仍然张嘴咬死仇人，为父报仇。

情、教训等传诵到今天。而幻想故事中，记忆却很少为那些精神上缺少深度或厚度的图形人物所积累。有些孝顺的儿子在异界吃喝玩乐，过了一段时间后才想起在家的老母。设禁者的禁令或吩咐，大多被受禁者遗忘或忽略。直到必要时，主人公可能忘记自己手里的魔物：说得不登甲心里有些焦急，忽然想起了昨晚老人给的宝贝（《四川·后悔的火鸡》）。当主人公获得魔物后，不但早把前仇忘得干干净净，还把它借给仇人（《四川·宝珠》）。反面人物获得魔物后则立即忘记恩情，又忘却不可贪心的原则，最后受到自作自受的惩罚。本书资料中，只有助手才会感恩图报。至于世代传承的共同记忆，从本书资料看，幻想故事中很少存在。

（2）经验。和记忆同样，幻想故事的图形人物也难以积累经验。他们似乎不知道从前段情节中吸收经验。每当遇到困难后，助手都会替他解决。而遇到下一个难题，主人公还是不知所措。大姐害死了三妹后，又用同样的方法被二姐陷害（《浙江·嫁蛇郎（异文）》）。皇帝千方百计地要杀死十兄弟，十兄弟便回家偷偷地和其他兄弟相互替换渡过难关。而皇帝连想都不想这是怎么回事，每次都同意兄弟回家探母。上章，我们主要从形式上分析了幻想故事的重复手法。如果再从内容上看便可知，在句子段落的重复中，一些剧中人之所以从头重复原来的发话内容或行为，一个重要的原因便在于这种经验的无积累现象。由于经验的缺少，他们自然也不会从中学到知识或技能。关于这一点，这里不再详谈。

3. 意志

幻想故事的图形人物，通常也缺少像众多传说人物一般坚强的意志。假如传说人物听到自己将要饿死，可能会拼命反抗，要和自己的命运争斗到底（如《四川·邓通与邓通城》）。而幻想故事的主人公听到同样的预言后，可能立刻卖掉地，卖掉庄户，还要休妻（《耿村·临死发家》）。他们也似乎不知道凭借自己的意志，来控制冲动或欲望：皇姑一看那桃就想吃得不得了，接过来三下两下就吃了（《耿村·二虎得仙桃》）。只要后面的情节所需，他们立刻疲劳、饥饿、发困。到了最后一刻，他们便忍不住种种欲望而违禁。他们更少有自己解决、面对困难的念头。一旦遇到困难，他们便去找助手，没有助手则哭泣或喊救。而幻想故事中，讲述人总是为这些缺少意志的主人公准备助手。一般情

况下，他们让助手“正好”出现在主人公“正”需要帮助的时候，又让他们授予主人公“正在”必要的知识或魔物。主人公则一听这些助手的预言或忠告便相信，完全按照他们的吩咐而行动。即使违背吩咐而陷入困境，只要讲述人愿意继续讲下去，在主人公面前一般都会再次出现助手或其他帮助。主人公的人生，就像坐自动扶梯一样，往往和他们的意志毫无关联地向上或向下而移动。可以说，这种意志的缺少，和其他诸如情感、记忆等精神活动的缺少同样，在很大程度上构成了幻想故事的剧中人如同“纸娃娃”的性质。

（三）特征

传说人物大多是世界上唯一的个人，这大概是国内外学者较普遍认可的一点。由于对象的特殊性，传说的讲述人倾向于强调主人公“不平常”的外貌特征，或“不同于凡人”的技能。众多的传说人物，由此呈现出他们较为丰满的姿态：这人身穿朝服，脚蹬朝鞋。相貌堂堂，非同一般，面皮白中透红，红中发光，两眼有神，英气满脸，天庭饱满，地额方圆（《耿村·朱元璋的故事》）。即使有复数的传说人物长相十分相似，他们身上通常具有便于识别的某种记号：牛智和陈刚长得一模一样，如同双胞胎一样。两人不一样的地方就是陈刚屁股后头有块青（《耿村·卧牛山恩怨》）。

而第一章已经确认，幻想故事的剧中人大多是张三李四。他们大多不是特殊的个人，而是传承人能够认同的普通人。除了个别，幻想故事的剧中人不具有内在的和外在的个性。从这些图形人物身上，我们通常难以获取太多的信息。我们不知道那位引起纠葛的“漂亮媳妇”到底怎样的美。我们也不知道可怕的“熊家婆”具体的形象。也不知道“妈妈”和“爸爸”的长相。我们甚至不知道几乎所有剧中人的外貌。我们从幻想故事的剧中人身上看到的，似乎就是一种形象的轮廓。诸如“世上最善良的弟弟”“无恶不作的县官”，这种非个性化特征，也大概不足于填满这个轮廓。只要按照约定俗成的观点，把典型理解为“用艺术概括的手法表现出人的某种社会特征的艺术形象”，那么我们最好避免把典型一词继续用在幻想故事的剧中人身上。幻想故事的“农夫”不能说是典型的“农夫”。其他诸如“樵夫”“孤儿”“状元”等同样如此。即使讲述人谈及职业，这些剧中人实际上往往没有真正地从事这一行业。甚至是“国

王”，他种种不符合原属性的行为，时而给我们留下“不合理”[①] 的印象。幻想故事中，剧中人的社会属性基本上不会发挥出普罗普所谓的“本质性作用”[②]。幻想故事的“农夫”可以替换为“渔民”，“皇帝”可以为“土司”所替代。与之相似，那些作为助手而出现的动物，它们的功能既可以符合原来的动物属性，又可以完全不符合。幻想故事的一头“牛”可能会把三大盆苎麻煮熟（《金德顺·孔姬和葩姬》），一只“皮子”可能送给主人公一顶帽子和半块茶碗（《刘同贤·王三丑娶媳妇》）。就部分助手而言，属性仍然不阻碍素材之间的相互交换。幻想故事的剧中人往往都不是具有固有特征的存在，而大多是在一定的形式意志所允许的范围内，能够相互替换的图形。

（四）关系

从上面的相关分析中不难看出，传说的主人公往往处在复杂、凝固的人际关系中。诸如地域意识、情感、记忆等纽带，把他们和诸如“乡亲”“祖宗后代”“家属”“结拜兄弟”“朋友”“仇人”“故乡”等其他素材联系在一起。这种素材之间纵向的和横向的联系及其凝聚力，在很大程度上体现出传说的历史性和地域性两种内容特征。而从总体上看，无论是亲属，是祖宗后代，还是亲朋好友，幻想故事的主人公和其他剧中人之间缺少内在的、或持续稳定的联系。一旦对情节发展失去意义，那些亲属、同乡、其他不重要的角色，便消失在讲述人的视野之外。他要走了，这一走不知什么时候才能见面，大臣们没有一个不送的。大伙儿把军师送出京城，刘伯温说嘛不让大家往远的送了，大家恋恋不舍。刘伯温转回身来，

---

① 赵景深敏锐地感觉道：“童话中的王国是不合理的。每一个国王享尽了荣华富贵，还要自己来谋生，甚至还要做种种下贱的事情，……住着珍宝装成的宫殿，还要自己执贱役，弄成可笑的矛盾……国王的女儿时常嫁给卑微的求婚者，王位不是传给太子的，却是传给穷光蛋的。”不过，书中，赵景深借用麦苟劳克的观点，把这种现象解释为“简单社会组织的遗留”或“猴子尾巴”。（见赵景深《童话学ABC》，世界书局1929年版，第8—9页）于是，刘守华批评赵景深“贬低和否定这类童话形象的思想和艺术价值”。（刘守华：《中国民间童话概说》，四川民族出版社1985年版，第144页）

② 普罗普说道：“在这里（指魔法故事中），主人公的社会属性没有发挥出本质性作用。无论是国王的子嗣，还是平民的儿子，都可以成为主人公。当然，在操作上（这些不同属性的剧中人）和不同的戏台设备发生关联，这就用不着说了”。[俄] 乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第171页。这种素材的可替换性，也是普罗普的命题所在。这里的“本质性作用”显然指的是剧中人的行为，亦即功能。

拦住了大臣们："送君千里也得分手，要送，目送一程就行了。"大家这才收住脚步。刘伯温走出一截路，回头看看大家站在那儿还在目送，就摆了摆手。众文武大臣这才回了京城（《耿村·刘伯温辞朝》）。幻想故事中，我们大概很难找到这种连绵不舍的别离的场景。因缺少内在的情感联系，幻想故事的主人公一般非常简单地离开那些对他而言不重要的人们：住了两天，他说："我走哇。"人家拦不住他，拿出来点子钱，给他做盘缠（《耿村·临死发家》）。假如有些剧中人不愿解除原来的某种关系，那么他们大多是对主人公而言的对照性人物（"舍不得爹，舍不得娘，舍不得俺住的小破房；舍不得村南那块地，舍不得村北那块场；舍不得东院俺婶子，舍不得西院俺大娘"）。幻想故事的主人公通常作为不受任何关系束缚的存在，将毫无依恋地向广阔的世界而出发："舍得爹，舍得娘，舍得俺住的小破房；舍得村南那块地，舍得村北那块场；舍得东院俺婶子，舍得西院俺大娘。"（《耿村·狼精的故事》）假如这些主人公和其他素材之间产生了稳定的结合关系，幻想故事便以此告终：从此，癞疙宝少年又和三姐幸福生活在一起了（《四川·癞疙宝的故事》）。

按照奥尔里克的叙事诗律来说，民间文学中"一个场面只有两个人物是一个严格的规律"[①]。而在转换场面后，幻想故事的讲述人很少继续关注两种同样的角色。反之，他们往往不断地替换结合对象。如小伙子离开亲属后，在深山里遇见助手，后来离开助手又和配偶相结合；一对双胞胎到了岔路口便分手，分别在异地和助手、配偶等人依次相结合。剧中人和地点、物象之间的结合，往往也是暂时的。如小伙子走啊走，好不容易到了目的地——"奇怪林"。而在那里一旦和漂漂亮亮的闺女成亲，小伙子便回家，从此"奇怪林"不再被提及（《耿村·奇怪林》）。阿弟的牛虱被公鸡吃掉，舅父赔给阿弟一只公鸡，这只公鸡又被狗咬死，姨父便赔给阿弟一只大白狗（《浙江·一只牛虱》）。讲述人还经常通过一种偶然的形式，替换素材的结合对象。木呷离开老爷爷到西天问佛的路上，"刚好"碰上那些正为某些问题伤脑筋的人们（《四川·木呷问神》）；被困在山洞里的王义，"忽然"听到将要成为助手的龙王三太子所发出的呼叫声（《耿村·忘恩负义》）；妻子的画像从农夫手里被风吹走后，"正好"落

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第190页。按照笔者个人的理解，这里的"两个人物"应改成"两种角色"。参见本书第二章第二节。

到贪色的郡守面前（AT555，465/EB39《金德顺·水宫公主和农夫》）。凡是“正好”或“忽然”发生的事件都是偶然的。而幻想故事中，这种偶然同时意味着基于讲述人紧密构思的必然性。讲述人往往为那些不具有内在联系的图形人物，在必要的时候提供必要的结合对象。从结合到分离，从分离到结合，幻想故事的素材将轻而易举地实现二者之间的移动。

（五）可能性

最后，我们再从可能性这一角度，分析平面法在剧中人身上的体现。部分传说人物，除丰富的内心世界外，还把多种可能性包容在其中。成功和失败，忍耐和放弃，招认和掩盖。他们面对多种可能的行为和不确定的未来而不安或犹豫。就历史传说而言，不可改变的历史在先。按理来说，作为历史事实，主人公只有一个可能性。而讲述人通常隐瞒这种早已明白了的结局，让那些历史人物返回到他们成为历史的过程中。因此，那些历史人物仍然可能需要面对自己不确定的未来：曹操听了哈哈大笑，让卫兵撕开玉带。这一撕不要紧，一下露出了血诏，曹操拿起来一看，是叫马腾来杀他，立刻大怒，说：“好你董诚，胆敢谋害老夫，推出去斩首！”董诚见血诏露了，吓了个半死，曹操说什么都没有听见，合上眼只等一死。这时一个谋士在曹操耳朵里边说了几句话，曹操听了点点头没杀董诚，把他禁起来了。原来这个谋士向曹操献了个计中计，这才没有杀董诚（《耿村·天不灭曹》）。在历史上，董诚并没有死在曹操的刀下。而该文本中，董诚却不知道自己的命运。他面对生死两种可能性而感到不安、恐惧、惊吓。

与之不同，幻想故事的主人公通常只有一个可能性。无论对讲述人而言，还是对听众而言，甚至对主人公而言，除非是“反童话”[①]，主人公的成功是不言而喻的叙事规律。于是，假如一只蜜蜂说：“我给你一件宝物，定能治好皇娘的病”，主人公就连想都不想这个宝物是否有效，立即走上前去揭下皇榜（《四川·秀才和三仙》）。他们也会完全信赖陌生人的预言，竟敢闯入皇宫（如《浙江·百鸟衣》）。幻想故事的主人公，基本上不会考虑他另有失败的可能性。就本书资料而言，除《四川·复生珠》外，所有文本都遵守这一规律。他们将以一种绝对的信心选择准确的行为

① 所谓反童话（anti-Märchen），是指那些以悲剧为结尾的民间童话。据笔者个人所知，犹雷斯1930年最早使用了此词。[荷兰]安德烈·犹雷斯：《单纯的形式》，日文版，第351页。

而成功。同样，“反童话”的主人公或反面人物则以一种同样绝对的信心，去选择错误的行为。如果说传说人物大多是能够整合多种可能性的、活生生的实体，那么幻想故事的主人公和反面人物或许可以说是明白不过的平面图形。

从以上可以看到，平面法将从多种方面塑造出幻想故事缺少立体性的剧中人。需要说明的是，我们把幻想故事的剧中人形容为“缺乏立体性的平面图形”，并不意味着贬低幻想故事的艺术价值。反之，这种说法只能表明幻想故事不是模仿现实的逼真艺术，而是反映讲述人“图式主义”[1] 的一种“平面性艺术”[2]。

第二节　并列法

曾经给吕蒂很大影响的德国美学史家波琳戈强调，描写的平面性，不应只靠素材的轮廓或阴影而表现，而应该更多地通过事物的深度关系向平面关系的转换而得以呈现。[3] 这种把事物内部的“深度关系”转换为“平面关系”的手法，便是本节要讨论的并列法。从本书资料看，幻想故事中，这种经过转换后的“平面关系”，主要体现为素材之间的并列关系、和情节片段之间的等价性。本节便从素材和情节两方面，分析并列法在幻想故事中的体现。

并列法和平面法作为平面性叙述法的两个环节，并不是决然分开的表现手法。可以说，通过并列法和平面法两种手法的相互合作，幻想故事作为体裁，最终获得值得被誉为“平面性艺术”的文体的统一性。

一　素材的并列法——分配和投影

第一节已经谈到，幻想故事的讲述人很少如实地刻画出素材的原貌。当讲述人表现一些平面性素材通常不具有的因素时，这一倾向便得到进一

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间童话》，日文版，第 179 页。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话与传说——叙事文学的两种基本形式》（*VolksMärchen und Volkssage—Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern/München，1961），日文版，高木万里子译，法政大学出版局 1995 年版，第 9 页。

③ ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象与情感投入》，日文版，第 64 页。

步的呈现。通常情况下，即使谈到那些诸如时空的效力、剧中人的精神活动、多种可能性等因素，讲述人也不会直接对此进行刻画，由此丰满素材。而往往把这些因素分配给复数的对象、或转换为另一种可视的形式，投射到情节的平面上面，进而和其他素材之间搭成一种并列的关系。这里，我们借用吕蒂所使用的术语，把这种文体现象分别叫作“分配”和“投影”。

（一）分配

按理来说，现实中诸如年龄的变化、多种可能性、矛盾性格等，都会体现在每个人身上。传说中，讲述人经常把这些现实性因素搬运到传说的虚构世界里，按照原貌表现在剧中人身上。于是和幻想故事的图形人物相比，传说人物往往显得更加逼真、更加丰满。而无论从内容上看，还是从文体上看，幻想故事的讲述人对现实的考虑似乎要少一些。通常情况下，他们较一贯地把这些现实性因素分配给复数的图形人物，以此取代对这些因素如实的表现。

在幻想故事中，我们大概很难找到那些逐渐增加年龄的剧中人。与此同时，我们也同样难找只出现年辈相当的剧中人的叙事文本。从总体上看，幻想故事的讲述人，倾向于让那些诸如儿童、青年、中年人、老年人等不同年龄层次的剧中人出现在其中。幻想故事的“小伙子”一般不会变老，而他却经常受到“白胡子老头”的帮助；一对多年无子的“老夫妻”，可能生下怪胎“儿子”；孝顺的“儿子”总是和“老母”生活在一起；“孤儿”则要经受“老国王”“老龙王”等人的考验等。这些属于不同年龄层次的剧中人，分别承担着人生的各时期。幻想故事中，时间的流逝对一个人产生的年龄变化，主要表现为这些角色的相互并存。因此，即使缺少因时间改变形象的剧中人，从整个叙事文本、甚至从体裁的角度看，年龄层次在幻想故事中也有所体现。

同样，诸如多种可能性、矛盾的性格等，幻想故事的讲述人也会把每样分配给一个图形人物。作为幻想故事显著的特征，讲述人为此通常使用对比和重复两种手法。那些性格完全相反的兄弟或姐妹，并不总是通过直接的交涉，来呈现出他们不同的性格特征。幻想故事的兄弟姐妹，经常在相对独立的两段情节里，通过重复的场景和完全相反的行为，分别折射出一个属性可能导致的极端的未来（第二章第二节）。深层心理学者，较普遍地把这些性格相反的剧中人视为，一个人的人格相互矛盾的两个侧面。

有的甚至从中看到了一个人的人格分解和整合的过程。[①] 从幻想故事中讲述人较为一贯的分配操作看，这种解释大概不无道理。

现实中由多种因素交织在一起而产生的复杂性，在幻想故事的图形人物身上几乎烟消云散。

无论是主人公还是配角，幻想故事的剧中人通常作为只有一种属性的图形，都活动在同一个情节的平面上。他们随时都可能发生某种联系，而他们的属性却一般不会由此相互掺和。总而言之，那些原来融合在一人身上的种种因素，往往作为每个图形人物相对独立的存在或行为，以并列的形态，表现在同一个情节的平面上面。

（二）投影

奥尔里克的叙事诗律，提到了“某个人或事的每一特点均必须表现为行为”[②] 这一点。这大概是欧洲学者对“投影”这一文体现象的最早发现。总的来说，当需要表现剧中人包括特征在内的某种内在因素时，幻想故事的讲述人经常把它作为物象或行为等可见形式，投射到情节上面。

例如，幻想故事中呈现出“一元性”特征的人间和异界，很少作为剧中人的精神隔绝而被体验，而主要作为遥远的地理距离得以表现：

> 你妈妈的这匹丝绸是东方仙女借去了，她们看到你妈妈织的这匹丝绸很美，就找你妈织的这匹丝绸学织去了。你现在到她们那里，路途很艰难。你先拔下你的两颗牙来，安在石马的口中，石马有牙后会成为真正的飞马。你等它吃完身边的黄连果，骑在马上，很快就会把你带到仙女家中。但是，途中还要跨过火焰山。石马在过火焰山时，你不能叫一声，如果你叫的话，会突然把你烧成一把灰。之后，还要过大海洋，大海洋中的海浪很大，你也不能叫，否则海浪会把你卷进大海。跨过大海洋后，就到了仙女的家，就会拿到你妈妈的那匹丝绸

① 德国心理学者贝特海姆（Bruno Bettelheim）说道：“……如果人格中相互矛盾的侧面得不到整合，只有不幸的结局。……而这对双胞胎兄弟，经历完全不同的生活后，一个为了拯救另一个而奔跑。这象征着内在整合的完成，正因为如此，两个人就能够‘过上了好日子’。”［德］贝特海姆：《民间童话的魔力》（Bruno Bettelheim：*The Uses of Enchantment—Meaning and Importance of Fairy Tales.* NewYork，1976），日文版，波多野完治、乾有美子译，评论社 1993 年版，第 135 页。

② ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第 193 页。

了。(《四川·阿妈的一匹花丝绸》)

当听完这句话后，主人公便毫无恐惧地拔下两颗牙，骑上飞马整整跑了六天，经过火焰山和大海洋，到达了仙女的居住地——“太阳山”。这时，本该体现在主人公心理内部的两种世界之间的异质性，作为漫长的路程，和主人公同样表现在情节上面。同样，幻想故事的主人公一般不会通过内在和外在的形象变化，来体验那些遥远的距离和漫长的时间所导致的种种效果。幻想故事中，关于距离的体验，主要借助于那些诸如鞋、衣服、携带的粮食等外在物象的变化，呈现出来：老三在艰难的小路上走啊走，也知道走了好多天，袍子被刺划破了，皮鞋被岩石磨烂了。(《四川·金丝莲花》)时间的流逝，则通常作为原住地的变化而获得表现：那间矮爬爬的草房早已塌架了(《金德顺·水宫公主和农夫》)。那些经常体现在传说人物身上的时空效力，幻想故事中却被投射到情节上面。这时，它们作为一种独立的物象，与那些和出发之前毫无变化的图形人物并列在一起。

除了关于时空的体验，投影也体现在剧中人的特征、情感、关系等方面。例如，幻想故事的剧中人作为可替换的图形，往往不具有能够表明个人身份的固有特征。通常情况下，他们的身份特征作为诸如服装、装饰品等物象而被把握。正因为如此，只要姐妹替换服装或其他装饰品，蛇郎便无法辨认自己所心爱的妻子和嫂嫂；农夫和皇帝一旦把百鸟衣和龙袍交换，文武百官则分不清君主和平民，竟然杀死皇帝；被拯救的公主凭借自己曾经赠送的礼物，来识别救命恩人；所谓“灰姑娘”型故事里，女主人公之所以发现，并不是因为她的美貌依然不变，而是因为她可以穿上自己曾经丢失的鞋子。这些剧中人的身份特征，十分彻底地被置换为物象，和主人公一起站在情节的平面上面。如果是剧中人的性格特征，幻想故事中主要通过行为得以表现。本书资料中，把剧中人的性格刻画得最详细的文本，便是《金德顺·亨卜和脑儿卜》。金德顺为了刻画“坏哥哥”的性格，竟然使用了十三个句子：

人家火上房子，他老哥不去救火去扇扇；人家死了人在哭丧，他又跳舞又唱歌；看见怀孕的女人走过，他往人家大肚子上踢；看见过路的罗锅(即驼背)，摁在地上给直腰；看见有拉屎的，非上去摁个

腚蹲儿不可；手痒痒了，专捡傻子打；有了泡尿，专找井台拉；下雨天，专去揭人家的酱缸盖子；到地里，专掰人家没长成的苞米棒子；专在人家的嫩瓜蛋上揳橛子；他最好的是白吃、白喝、吃好的、喝好的；他最烦的是干活儿；他最贪的是金银财宝。

描写“好弟弟”的性格则使用了七个句子：

祸害别人的事儿，手指盖儿大一点他也不去干；埋汰别人的活儿，就是半句他也不说；宁肯穷死，别人家的东西，一根稻秸他也不白拿；宁肯饿死，别人家的粮食，他一个粒儿也不去偷；寒冬腊月，身穿单衫；他见了乞丐打哆嗦，宁肯自个儿光膀子，也把衣服脱给他；大饿三天，得到了一块锅巴，可要是碰到了要饭的，他宁肯自个儿饿肚子，也把锅巴送给人家吃。

这里，尽管使用了如此多的语句，金德顺也没有破坏两兄弟作为图形的平面性特征。他们无形的性格特征分别转换为可见的多种行为，被投射到同等的情节上面，进而在听众的脑海里形成明确的意象。

假如需要表现诸如恐惧、悲伤、高兴、气愤、爱慕等情感，和性格特征同样，讲述人往往将其变为可视的行为，投射到情节上面。例如，对异性的恋情，让剧中人立即“得相思病”或采取诸如“求婚”“抢妻”等行为。再如，失去配偶后的痛苦，则让主人公立刻去找助手，或依靠配偶在离开前所留下的线索而踏上漫长的旅途。即使亲眼看到自己的配偶被狗活活地咬死，他们也会马上采取下一个行为：他抱尸大哭。哭也没有用，就去找打猎人说理：“你们的狗咬死了俺媳妇，叫我今后怎么过哎?”（《耿村·白狐仙》）正如普罗普所认为的，幻想故事的主人公可以说是一个行动者。[1] 幻想故事中，那些静态的心理描写几乎无处栖身。当需要表现素材之间无形的内在联系时，讲述人往往把它置换为具体可见的物象，使之出现在剧中人之间。例如，当遇到助手后，主人公很快就离开他。而由助手赠送的魔物，可以显示出主人公和助手之间持续的联系。于是，有些主人公通过魔物，随时都可以叫来万能的助手：小三就从腰

① 参见［俄］乌拉基米尔·普罗普《童话形态学》。

里取出小葫芦，用手摇了摇，葫芦里那个小人儿又蹦出来，问："你要什么?"（《耿村·小三分家》）当主人公拯救公主后，二人又分离。他们之间的关系，一般转换为由公主赠送的礼物上面。"以后咱认金钗不认人"（《耿村·忘恩负义》），一位公主所发出的这句话似乎说明，他们并不完全由内在的情感相互联系，而主要由这只金钗联系在一起；一张动物皮，往往把异类妻子和异界相连接。由于她和异界之间的内在联系由这张皮所替代，只要这张皮被烧毁，她就无法重返异界而变为人类，或作为非人类而死去。

可以说，投影也罢，分配也罢，它们最基本的功能在于，解除事物内在的包容关系或时间上的前后关系等，将其在情节的平面上重新搭成一种并列的关系这一点。通过这两种手段，幻想故事的讲述人将非常丰富多彩的内容投射到情节上面。亦即，精神隔绝作为地理距离，情感和性格特征作为行为，身份特征和关系作为物象，剧中人作为图形，一律被投射到同一个情节的平面上面。可以说，由众多讲述人所遵守的这种叙事诗律，将立体的现实世界进一步地改造为幻想故事平面性的虚构世界。

二　情节的并列法——独立化和等价化

除了素材，并列法也体现在情节[①]方面。从结论而言，幻想故事的讲述人往往以若干事件为单位形成相对独立的情节片段（episode），将那些被投射到上面的素材密封在其中；然后再以一种基本相等的分量对此进行陈述，进而在相对独立的片段之间形成一种等价关系。作为并列法在情节

① 情节是介于深层结构和表层结构的概念。从深层结构的角度看，所谓情节是指作品中围绕主题展开的有开端、发展、高潮、结局的故事事件和矛盾冲突。以普罗普为首的结构分析，把事件内容抽象概括为功能，在这个意义上的情节研究方面留下了不可磨灭的贡献。从表层结构的层次来看，情节仍属于形式的一部分，是指对事件进行的艺术处理或形式上的加工。奥尔里克的叙事诗律中，情节的统一性也罢，单一线条律也罢，均属于后者意义上的情节分析。由于本身的多义性，和各个研究者在实践中所持观点不一，情节的概念已经变得十分模糊，甚至变得"相当混乱"。关于情节概念，申丹做了细致的梳理工作。（申丹：《叙述学与小说文体学研究》第二章"叙述学的情节观"，北京大学出版社 1998 年版，第 33—55 页）据申丹的意见，如果要避免混乱，最好不要把情节一词使用在表层结构研究方面。由于本书的意图不在于争论情节本身的概念，也不在于检讨哪一种情节分析更为合理，为了论述的方便，我们还是决定袭用国内学术界使用已久的情节一词。必要时便表明指的是属于哪一层次的情节。

上的体现，这里把上述两种情节叙述法，分别叫作“独立化”和“等价化”。

（一）独立化

幻想故事中，讲述人通常在一个情节片段里，集中关注一两件事件。而到了下一个片段，便若无其事地开始集中关注另一个事件。于是，前后情节片段之间往往缺少持续的影响力或严谨的逻辑关系等，由此显示出一定的独立性。这种幻想故事较为特殊的情节叙述方式，本书所有资料中都有所体现。这里，我们不妨以篇幅较短、流传较广（甚至被视为“最为常见的一个大扩布的故事类型”①）的AT333/EB11“狼外婆”型故事为例，说明这一点。至于不足之处，则以其他资料来做一些必要的补充。

从深层结构的角度看，《浙江·老虎外婆》除“导入状态”外，由13种事件、7个片段而组成。如果按照普罗普的号码把事件内容抽象化，便可以获得如下“超语言文本（meta text）”：

表3　　《浙江·老虎外婆》

［语言文本］	［超语言文本］
E1）从前，有一对姐妹，姐九岁，妹七岁。	导入状态 α
FE2）一天，妈妈到外婆家去，对姐妹俩说：“你们晚上早点睡，不要到外面乱跑。”	年长者的外出 β^1 禁止 γ^1
E3）晚上，姐妹俩吃好饭。忽然有人敲门。小妹问：“谁呀?”“是我。”“你是谁?”“我是你外婆。”姐妹俩见外婆来了，忙着来开门。门开了，一阵风吹来，把灯吹灭了。姐姐忙去点灯。外婆说：“不要点灯，我这两天眼痛，见灯光要难过。”姐妹俩忙去搬凳。外婆说：“不要了，这两天我屁股生了个疔疮，坐凳子要痛，还是只酒坛坐坐！”小姐妹俩真的把酒坛搬来让外婆坐。	谋略 η^1 被加害者同意加害者的建议 θ^1

① 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社2002年版，第106页。

续表

［语言文本］	［超语言文本］
E4）小妹见外婆把一条长长的尾巴塞进酒坛里，便问："外婆，你怎么有尾巴呢？"外婆忙说："这不是尾巴，是老人用的毛带。"小妹妹摸着外婆身上的毛，又问："外婆怎么全身是毛？"外婆说："这不是毛，是你外公买给我的毛大衣。"停了停，又说："你们姐妹，哪个跟外婆亲，外婆就给哪个买糖果。"姐妹都朝外婆身边走去。外婆摸了摸大姐："嗯，真壮！"口水都流出来了。又摸了摸小妹："唉，没一点肉。"就说："天不早了，我们困觉吧！你们谁跟外婆一头睡？"大姐跑到外婆怀里说："我跟外婆困，外婆给我买糖果。"小妹也想跟外婆困，可一想到外婆有一根尾巴，身上都是毛，有点怕了，就在另一头困下。	询问 ε^2 情报的泄露 ζ^3
E5）半夜，小妹听见外婆"咯、咯、咯"在吃东西，就问："外婆，你在吃什么？""我吃炒粉糕。""给我吃一块。"外婆递给小妹一块，小妹一摸，这哪是炒粉糕，是一只手指头呀！	亲自杀害牺牲者 A^{14} 告知加害行为 B^4
E6）小妹知道不是外婆，脑筋一动说："外婆，我要拉。""你拉在地上吧！""地上有虫。""你拉板壁吧！""板壁上有板壁虫。""你拉灶头后吧！""灶头后有灶头虫。""那么我吊根绳子，你到东侧间去吧！"	连接 §（三迭式重复…）
E7）小妹走到东侧间，把绳子吊在大石头上。外婆问："外孙囡，拉好了吗？""没有呀！"过了好一段时间，外婆急了，拉了拉绳子，却拉进一块大石头。外婆知道外孙囡逃了，就去追。	逃走 ↑ 追索 Pr
E8）追到天井，东张西望，小妹忍不住笑了一声。外婆抬头一看，小囡爬在树上。就说："你在上面，我上来吃你。""外婆，你别上来，我摘果子给你吃。"小妹把果子抛在外婆嘴里说："好吃吗？你把嘴张大。"小妹狠狠地把尖刀抛进了外婆的喉咙，外婆梗死了，原来是个老虎精。	斗争 H^1 胜利 I^1

1. 导入状态 α

(1) 发端句[①]。第一个片段中，首先出现了幻想故事作为“非历史性样式（Ahistorisclu Stile)”[②] 的发端句“从前”。在传说开头，讲述人经常通过“据说”“听老人讲”“战国时”等提示，在明确故事来源的同时，保持着与现实之间的联系。亦即，讲述人通过这些提示来说明，他将要讲述的是一种由集体传承的故事，他所生活的今天仍然是传说世界的延续。而就那些稍微熟悉幻想故事的听众而言，幻想故事“从前”一类的发端句往往立即切断或模糊与日常世界之间的关联，引导听众进入非现实的文艺领域。部分讲述人则通过丰富的语句，断然把听众卷入到虚构世界里：那是在老虎叼烟袋，小鸟会说话的时候[③]（《金德顺·小伙子和仨姑娘》)。这种缺少与现实的联系的过去时称，将明确地表示下面将要出现一种“封闭的、因此就能够展望整体的情节”[④]。

(2) 发端句的延伸。《浙江·老虎外婆》中，从发端句和事件发生的记号“某一天”之间，存在一段陈述。这里，把这种陈述视为发端句的一种延续。归纳起来，讲述人在发端句的延续部分交代诸如剧中人的生活状况（如穷苦与否、家属的有无)、性格特点、年龄等方面的信息。而通常情况下，这些信息和下面情节片段之间并不存在必然的因果关系。就《浙江·老虎外婆》来说，姐妹的年龄，尽管为事件的发生提供方便，还

---

① 幻想故事在开头和结尾部分往往存在套语。在国内，这种前后套语尚未统一的名称。为了论述的方便，本书暂时借用日本学术界使用的“发端句”，来表示开头部分的套语。而日本学者使用的“结末句”，从汉语的角度看似乎不很通顺。本书将统一使用“收尾句”，来表示结尾部分的套语。

② 据关敬吾的介绍，在国外，发端句和收尾句通常被叫作“非历史性样式”。见［日］关敬吾《散文传承的结构——以昔话、传说以及神话的关系为中心》（散文伝承の構造——とくに、昔話と伝説、神話との関係)，《口承文艺研究》第1号，日文版，1978年。从深层结构的角度看，二者大概都是可有可无的“任意因素”（[美] 邓迪斯：《北美印第安人民间故事的形态学研究》，日文版，第72页)。而“非历史性样式”这种说法本身可以说明，从文体的角度看，二者均是民间童话乃至幻想故事不可缺少的文体因素。

③ 归纳起来，讲述人主要通过三种方式来形成发端句：首先是单独使用时间名词或形容词短语（“早先”“很早以前”等)；其次是重复形容词短语（“很早很早以前”“很古很古的时候”等)；再次便是造句。仅从数量上看，单独使用词汇，是本书资料中最常见的形式。形容词的重复仅次于此。至于句子的使用，主要见于《金德顺》。由此看来，发端句的复杂程度，主要依赖于讲述人诸如叙述能力、兴趣以及习惯等个人因素。

④ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《作为文艺的民间童话——美学与人类学》，日文版，第106页。

有利于提高感染力，而从一个九岁的小女孩身上，我们仍然找不到她被老虎外婆残杀的原因。幻想故事中，通常不是剧中人的特殊属性招惹事件，也不是特定的时代或地点必然要导致事件的发生。幻想故事的事件是谁也可能会遇到的、不择时地而发生的事件。亦即，通过“导入状态”部分和下面情节片段之间的这种相互独立性，叙事文本便被赋予了普遍意义。

2. 年长者的外出 β^1 · 禁止 γ^1

（1）年长者的外出。以“一天”为信号，《浙江 · 老虎外婆》便开始展开事件。在这个情节片段里，突然出现了前一段片段没有任何交代的“妈妈”。当这位“妈妈”到外婆家时，外出的原因没有得到解释。对中国文化深有研究的德国民俗学者艾伯华（Wolfram Eberhard），因不解这位母亲为什么不顾中国传统社会的常规外出，而大伤脑筋。① 这位讲述人直到最后没有给艾伯华答案，甚至再也没有谈及这位“妈妈”。他把艾伯华的困惑和这位下落不明的“妈妈”留在这一片段里，进入下一个片段。

（2）禁止。这位讲述人按照普遍流传的情节模式，谈到了禁止“γ^1”。尽管如此，他却没有把与之相对应的违禁“δ”出现在其中。在下面的情节片段里，他也没有对此做任何补充说明。这位讲述人，似乎没有考虑母亲的这句话和下一段片段之间的关系。因此，这对可怜的姐妹尽管没有违背母亲的吩咐，却随后遭到老虎精的袭击。《浙江 · 老虎外婆》由此在很大程度上失去了该类型故事应有的“启蒙性质”。②

3. 谋略 η^1 · 被加害者同意加害者的建议 θ^1

场景突然转变，夜幕降临。讲述人从前面片段跳到这一片段，中间存在明显的时间隔绝。我们无法知道姐妹直到晚上的活动内容。而讲述人毫不在乎地引进另一个剧中人“外婆”。在前面片段里，母亲似乎明确地告诉姐妹自己要到外婆家。而姐妹对外婆的突然出现没有产生任何疑惑。她们完全没有考虑在前面片段所发生的事件，只在这一片段里看待事物。

4. 询问 ε^2

在前一个片段里，屋里的灯光因风而熄灭。而这个片段一开始，小妹便

① ［德］沃夫兰 · 艾伯华：《老虎姑婆》（Wolfram Eberhard：*The Story of Grandaunt Tiger*. 1970），邓迪斯主编《小红帽：个案研究》（Alan Dundes：*Little Red Riding Hood A Casebook.*, ed. 1989），日文版，池上嘉彦等人译，纪伊国书店 1996 年版，第 40—44 页。

② 刘守华主编：《中国民间故事类型研究》，第 106、108 页。“藏不住的尾巴——‘狼外婆’故事解析”部分的作者为江帆。

看到了外婆的尾巴。刚刚在前面片段里发生的事情，到了后面片段却失去了持续的影响力。这个片段里，小妹最初站在能够摸到外婆的位置，而后来她却为了表示亲情（并不是小妹对外婆真的有亲情，而是为了糖果）朝外婆的身边走去。这位讲述人还是不给我们合理的解释，接着讲述下一个片段。

5. 亲自杀害牺牲者 A^{14} · 告知加害行为 B^{4}

场景再次突然转换，到了半夜。前一个片段里，小妹发现外婆有尾巴、浑身都是毛，因害怕而没有和外婆睡在一起。然而，她的疑惑和恐惧被遗弃在前面片段，到了这个片段小妹又开始毫无恐惧地和外婆交谈。我们简直难以想象，当一个小女孩看到一只小指头，而且发现亲姐姐被杀害后，将会怎样的震惊、可怕、伤心。而讲述人只通过由感叹号所表示的语气变化，来暗示这些。他同样把小妹模糊的情感活动密封在这个片段里，进入下一个片段。

6. 连接 §（三迭式重复…）

小妹模糊的情感活动，没有持续到第六个片段。在这个片段里，她最关心的不是前一个片段发生的惨祸，而是怎样逃走。此外，这个片段里，出现了幻想故事的重要文体现象——三迭式重复。小妹和外婆反反复复地重复了同样形式的谈话。如果稍微考虑前面小妹所做的回答内容，外婆大概会想到应该用其他方式来说服小妹。而且在前面片段里，外婆已经通过小指头暴露了身份，按理来说，她无论如何也要说服小妹。而外婆却连自己都重复同样的语句，结果说不过小妹，白白地让她逃走。外婆之所以采取如此冒失的行为，或从头重复原来的行为，主要是因为她完全没有考虑在前面句子里发生的事情，并从中吸取教训。

作为补充，这里再列举两个例子。《四川 · 嫁蛇郎（异文)》中，大姐杀害小妹后（“三妹，你看那鲤鱼变龙哩!”三妹哪想到大姐会有恶意，她走到井边，大姐就把她推下井里淹死了），第二年又通过同样的方法被二姐所陷害：“大姐，你看那鲤鱼变龙哩!”趁大姐不妨，走到井边，二姐把她屁股一托，“扑通”一声，倒栽井里淹死了。《金德顺 · 孔姬和葩姬》中，每当孔姬遇到困难，都会出现助手帮助她。而另一个难题出现，孔姬便不知所措，只好哭泣。她连想都不想，那个曾经帮助过她的黑母牛、癞蛤蟆、麻雀等助手能否再次帮助她。作为考验者的后阿妈妮，更不去思考一个小姑娘怎么会用锈锄头锄完了一片石岗地，而又提出另一个难题来为难孔姬。大姐也罢，孔姬也罢，后阿妈妮也罢，她们都只在一个片

段内思考问题。即使在不同的片段里遇到同样的事件，对她们而言都是一个全新的体验。

7. 逃走↑和追索 Pr

小妹到了东侧间后，欺骗吃人的外婆，成功地逃走。而这位讲述人还是不给我们解释，小妹为此用的大石头是哪里来的。

8. 斗争 H^1 和胜利 I^1

（1）事件的结束。到了这个片段，小妹似乎完全忘掉了自己曾经在前面片段里经受了怎样的恐怖。她看到外婆的丑态而发出笑声，很冷静地杀死了它。而这时，这把尖刀的来历仍然不明。此外，我们大概也会产生其他疑问，如外婆为什么不干脆上树吃小妹，然后再吃果子？直到最后外婆好像保持着人形，而讲述人怎么知道她是老虎精？母亲到哪里去了？经历了一番异常事件的小妹后来怎么样了？而关于这些问题，这位讲述人既没有做解释又没有暗示答案，只是因事件的结束而结束了他的故事。

（2）收尾句。尽管《浙江·老虎外婆》里没有，部分资料的结尾，还存在较为明确的情节终点——收尾句。农夫和公主从此过上了太平日子（《金德顺·水宫公主和农夫》）。在这种广泛为人所知的收尾句里，讲述人首先用时间性副词（如“从此”“后来”）或指示代词（如“这样”），来把结尾分为事件结束前和结束后两部分，将作为事件主体的剧中人安置在后一部分。假如出现时间性副词，所谓“叙事文本内的时间”将被无限制地延续下去。类似的情况，也存在于解释事物来历的传说中。而这些传说里被延续的时间，一般以讲述人的讲述时点为终点。由于属于某一段历史的传说人物无法回到今天，他们往往只好丧命或停止活动。于是，在收尾句中，自然出现事件主体的替换：躲过这场灾难的人们，都说柳枝是个好姑娘，为了纪念她，后来就把这个村叫作柳枝村，一只流传到今天（《耿村·柳枝村的来历》）。多数情况下，幻想故事的收尾句并不是让听众从过去返回今天①，而是促使他们从文

① 幻想故事中，被延续的时间只能存在于那个动物开口说话、田螺变姑娘的虚构世界里。假如讲述人仿效传说最后回到现实中的今天，那么这个叙事文本在现实与虚构的交叉中，往往产生出如同笑话的笑意（传说现在这盘小石磨，还在大海里转呢！不信你尝尝海水，准保是咸的 AT565《金德顺·海水为啥是咸的》），或使得结尾成为缺少说服力的附加性说明（当下，暗行御史就和这三个小姐成了婚，成亲后终身任职，过上了好日子，直到老死。要说朝鲜族从前施行一夫多妻，就是从那时候开始的。《金德顺·小伙子和仨姑娘》）

艺的领域重返到日常世界[①]。除了上面类型，诸如要叫我说，是观风水的骗人哩（《耿村·挪坟》）、就这么回事（《李培花·皮子精的故事》）[②] 等收尾句具有同样的功能。这些收尾句将与发端句共同把整个情节收纳到相对固定的形式里，形成区分于现实与虚构的叙事文本的外围，亦即构建幻想故事作为文艺独立于现实的虚构世界。

上面《浙江·老虎外婆》中，情节片段间的相对独立性，得到了较好的体现。而只要我们从同样的角度考察其他资料便可以发现，这种现象在多数文本中都有所体现。幻想故事的讲述人，似乎不去太多地考虑前后片段之间的紧密关系，而从一个情节片段到另一个片段将迅速地讲述。幻想故事中，通常只有那些和主人公所移动的路线相交叉的事物，才获得明确的视觉化。一旦对情节的发展失去意义，这些事物将迅速地消失在讲述人的视野之外。它们有的被遗弃在前面片段里，失去持续的影响力，有的甚至成为所谓“盲目母题”或“无效母题”。幻想故事的讲述人很少像传说的讲述人那样，在后面片段里对前面的不明确因素进行合理的解释或补充说明：李靖跟着老院公一看，不是一般的人家，院中亭台楼阁，树木花草，很像一处大官宅。心里想：在深山老林里，怎么有这么好的官宅？莫非是哪家大官告老还乡隐居在这里？……原来李靖在山上打猎碰到的老人是位仙人。这位仙人掐算着李靖以后是一位辅保真龙太子的大将，用小白兔把他引到这仙境神官（《耿村·李靖无意得天书》）。由于讲述人“从不

---

① 罗马尼亚民俗学者玻普（Mihai Pop）认为，在大多数民间童话中，发端句和收尾句就像是镜子的两面，形成对称。发端句使得听众从现实进入虚构，收尾句则使之脱离虚构世界，粗暴地或温柔地把他们送回到日常世界中去（见［瑞士］吕蒂《作为文艺的民间童话——美学与人类学》，日文版，第107—108页）。而从本书资料看，中国民间幻想故事中经常缺少收尾句，也似乎不存在类似于欧洲民间童话的形式稳定、内容荒唐的收尾句。假如不使用收尾句，讲述人主要通过事件的结束、作为事件主体的剧中人的消失等，让听众自觉地回到日常生活之中。

② 这是笔者在山东省日照市巨峰县平家村进行采访时，经常听到的收尾句。这种收尾句，可以说是讲述人对情节打下的一个句号。借用柳田国男的话来说，它就像是“对传承的一种宣誓”。亦即，讲述人在收尾句里声明，他已经讲完他所知道的一切，没有任何隐瞒（［日］柳田国男《口承文艺史考》，《柳田国男全集》第8卷，第87—89页）。类似的收尾句在邻国日本昔话中较普遍地存在。而除个人第一手资料外，本书的其他资料中，笔者却没有找到类似的收尾句，只在祝秀丽所做的记录中找到了类似的收尾句“就这一段”（祝秀丽：《辽宁省中部乡村故事讲述人活动研究——以辽宁省辽中县徐家屯村为个案》，博士学位论文，北京师范大学，2002年，第91页）。由于资料来源的局限性，目前笔者无力回答，国内其他地方是否存在这种收尾句。关于这一问题，只有通过进一步的调查工作，才能够得到解决。

回头去增添遗失的细节”[①]，幻想故事中众多现象得不到充分的解释，时而显得缺乏逻辑性。[②] 尽管如此，即使再显得缺乏现实意义上的逻辑性，幻想故事也始终按照自己的逻辑而展开事件。[③] 借用普罗普的话来说，这大概也是所有民间幻想故事共有的“非合理性叙事诗律”[④] 之一。

当然，这种片段之间的相对独立性，一般不会把整个情节变得支离破碎。通常情况下，幻想故事的每个情节片段，由贯彻一致的理念组合在一起，从而形成奥尔里克所谓“叙事的统一性”[⑤]。从本书资料看，这种组合若干片段的理念，主要意味着“被认可的主人公一定获得幸福或能够解决问题，反面人物或被否认的主人公一定受到惩罚或遭到失败，介于二者间的主人公则兼备二种可能性”。如上面引用的《浙江 · 老虎外婆》中，“遇到危难的小女孩最后脱险，作为敌人的老虎精最后被打败”这种理念，始终贯穿在每个片段之间。那些看似前后缺少紧密关联的若干片段，由此保持着整体上的稳定性或统一性。

（二）等价化

除了情节片段的独立化，我们从《浙江 · 老虎外婆》还可以看到，幻想故事情节叙述方式的另一个重要特征。在每个相对独立的片段里，这位讲述人较均匀地给予每件事件以基本相等的关注。不论事件原来的性质或含义，他只是平静地报告所发生的事件，而几乎没有把自己的主观感受附加给事件。由于他的报告始终停留在事件的表面上，母亲的外出也罢，老虎精的加害行为也罢，甚至是被艾伯华视为“戏剧性结局”[⑥] 的小妹和老虎精的斗争也罢，都以一种基本同等的分量而得以展开。

由于这种讲述分量相对平均的分配，幻想故事中往往出现吕蒂所谓的

---

① ［丹麦］阿克塞尔 · 奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第 193 页。

② 普罗普说道：“（魔法故事的）情节以一种非逻辑性而得以展开。就像在这里断了锁链，前面部分没有为后面部分准备它所必要的事物”（［俄］乌拉基米尔 · 普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第 175 页）。需要强调的是，这里的“非逻辑性”并不包含贬义：“从逻辑上看，［情节相互独立的现象使得］民间童话的情节遭到了损害。然而，民间童话的艺术性不因逻辑而决定。反之，严格的逻辑性只会把民间童话变成糟蹋。”（第 198 页）

③ 奥尔里克把这种逻辑叫作“叙事的逻辑”。［丹麦］阿克塞尔 · 奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第 195 页。

④ ［俄］乌拉基米尔 · 普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第 216 页。

⑤ ［丹麦］阿克塞尔 · 奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第 195 页。

⑥ ［德］沃夫兰 · 艾伯华：《老虎姑婆》，《小红帽：个案研究》，日文版，第 64 页。

“空洞化”（Entleerung）现象。如《浙江·老虎外婆》中，那些一系列不同寻常的事件，因得不到讲述人格外的关注，从中几乎脱落了它们不同于普通事件的诸如震撼性、紧迫感、传奇性等性质。“一个小女孩手摸亲姐姐的尸体的某一部位”，讲述人只把这种惊心动魄的惨祸描写为小妹一模，这哪是炒粉糕，是一只手指头呀！并且接着进入下一片段讲述另一个事件。这时，这个惨祸作为惨祸几乎失去了应有的实质，从而变成了一种空洞的词汇。当然，我们也可以把这种现象视为，讲述人考虑年少的听众后所做的掩饰。[①] 而根据我们的观点，这同时也是讲述人基于一定的形式意志，而较平等地分配讲述分量的自然结果。

总的来说，无论是富有幻想的超自然事件，是突然被插入在其中的现实事件，是被誉为“被剥削、被压迫者的心声”[②] 的阶级斗争，还是被鄙视为“糟粕”或“非健康的成分”[③] 的蒙昧落后的事件，在幻想故事这一平面性世界里，它们往往只留下词汇的空壳，而失去了实质。当剧中人遇到超自然事件后，幻想故事的讲述人通常不把奇迹描写为奇迹。说完，白发老人就无影无踪了（《金德顺·会说话的花和能说话的水》）。从这种广泛为人所知的句子里，我们大概很难感觉到“遇仙”的神秘性。即使是被视为“幻想故事的重要主题和思想内容”之一的“劳动或与劳动有关的主题”[④]，它主要作为让主人公离开家园或进入中心事件的契机，出现在开头部分。[⑤] 当一个上山“砍柴”的小伙子和一只老虎结拜兄弟时，“砍柴”便成了不具有内容的词汇。那些被视为反映阶级关系的事件、看

① 艾伯华认为，讲述人之所以对“老虎姑婆”的部分母题进行省略，是讲述人避免自己的具体描述使得故事过于恐怖。见［德］沃夫兰·艾伯华《老虎姑婆》，《小红帽：个案研究》，日文版，第56页。

② 钟敬文：《民间文学概论》，第205页。

③ 匡扶：《民间文学概论》，甘肃人民出版社1957年版，第17页。这里所谓“非健康的成分”包括“庸俗、露骨地刻划〔画〕色情心理与色情动作的”“宣扬奴隶道德与宿命论思想的”与“含有迷信思想的”内容。

④ 钟敬文：《民间文学概论》，第206页。

⑤ 仅从这个意义上看，苏联学者普什卡辽夫的“劳动决定魔法故事的开端”一句，仍然是合理的（见［苏联］普什卡辽夫《劳动是传统魔法故事中社会理想的基础》，《苏联民间文学论文集》，中文版，第356页）。不过，今天我们大概已经可以否定“魔法故事的基本艺术手法是服从揭示劳动主题的”这一点（尽管钟敬文主编《民间文学概论》仍然沿袭这种观点）。幻想故事中，并不是艺术手法服从于主题或事件。反之，那些包括劳动在内的几乎所有主题或事件，都或多或少地因特定的表现手法而发生变化。幻想故事，由此保持着作为相对独立的体裁的特征。

似是“不健康”的事件等，同样如此。如，“百鸟衣”型故事中，缺少内在世界的主人公，在助手的帮助下，轻而易举地、不依自己的意志而实现“命运的颠覆”。作为图形人物，他似乎只能隐隐约约地传达“劳动人民对压迫者的憎恨，对斗争胜利的渴望”。[①] 诸如色情、暴力、庸俗的内容，幻想故事中也一般不会得到逼真或充分的表现。这些事件往往在整个情节的层面上受到和其他普通事件同等的评价，由此失去了应有的特殊性。换言之，因讲述分量较为平等的分配，幻想故事几乎所有的事件，不论原来的特殊与否，在彼此之间达成一定的等价关系。

那些相对独立的情节片段，最终由始终一致的理念组合在一起，在一定的等价关系中，共同构成幻想故事的情节。情节也是介于深层结构和表层结构的概念。从深层结构意义上理解，所谓情节是指作品中围绕主题展开的有开端、发展、高潮、结局的故事事件和矛盾冲突。而如果我们再从表层结构的角度看，由于讲述人很少按照事件的性质从整体上安排讲述分量，幻想故事的情节似乎缺少这种明显的层次感，而更多地呈现出一种平坦的连锁性。按照刘守华的分类[②]来说，我们也许可以把它视为一种“连锁式结构”。假如“真正的叙事性构成原理”在于“单纯的加法”，亦即“无论在细部还是在大局，独立性的众多部分集合在一起”[③]，那么幻想故事便可以说代表着叙事文学较纯粹的根本性格。幻想故事表层结构意义上的情节，将从开端到一个早已明白了的结局，直线性地发展。可以说，这种情节的叙述方式，十分有利于使得整个叙事文本显得平面性。站在体裁

① 刘守华：《故事学纲要》，第36页。

② 刘守华在《故事学纲要》中，从表层结构的角度，把民间故事的情节叙述法分为“顺叙”“插叙”“倒叙”三种。再把“顺叙”细分为“重迭式”“连锁式”“递进式”三种结构。所谓“重迭式”主要指的是重复；“连锁式”基本上相等于本节所讨论的情节叙述法，指“由上一段具有相对独立性的情节引发出下一段具有相对独立性的情节”；“递进式”则指“围绕着情节主线，逐步深化矛盾冲突，层层递进，形成高潮”（第182—183页）。不难看出，刘守华似乎把深层结构意义上的情节和表层结构意义上的情节，混淆在一起。“重迭式”也罢，“连锁式”也罢，它们都是情节在表层结构上的表现形式，而“递进式”显然是情节在深层结构上的体现。它们之间的差异，主要源于研究者看待问题的角度或层次的差异，而不是来自结构本身。刘守华之所以承认“其实前面的重迭式和连锁式也都有递进的特点”，其原因就在于此。我们完全可以通过“连锁式”，表达出“逐步深化矛盾冲突，层层递进，形成高潮”这种内容。再说，“顺叙”本来就是属于表层结构的概念。它和“递进式结构”之间不可能存在从属关系。不管是“顺叙”是“插叙”还是“倒叙”，故事本身的开端、发展和结尾都不会为此改变。

③ ［瑞士］埃米尔·叔泰戈：《诗学的根本概念》，日文版，第157页。

的角度看，它也就构成了幻想故事较为特殊的个性。最后，我们对这种情节叙述法进行简单的图示化，以总括上述。

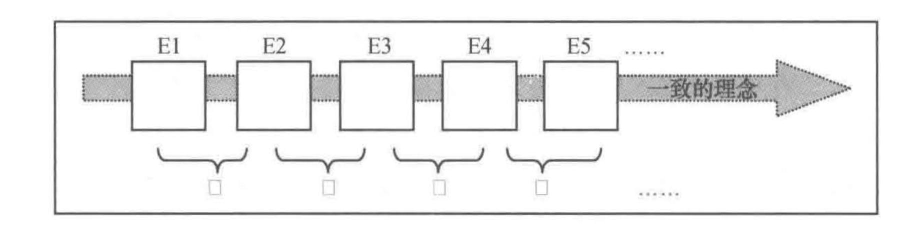


图6　幻想故事的情节叙述法①

据分析，无论在空间上还是时间上，在肉体上还是精神上，在素材上还是情节上，幻想故事都似乎显得缺少层次感或立体性。平面性叙述法作为众多讲述人一贯使用的表现手法，无疑为幻想故事带来了利弊两方面的影响。一方面，幻想故事由此失去了内容和形象上的逼真性、丰满性、微妙性等效果；另一方面，以此为代价，幻想故事也至少获得了如下利益。首先，通过平面性叙述法，事物原有的立体性或复杂性等被吸收、分配、置换为可视的形式，获得了明澈的视觉性。苏联儿童文学家布拉托夫，之所以把民间童话的剧中人高度赞赏为“可以见的形象”②，其重要的原因大概在于此。在明确不过的平面性背景下，幻想故事的主人公将十分自由地活动。那些诸如空间、时间、生理变化、人际关系、情感、记忆、对失败的顾虑等因素，很少干扰这种运动性。他们快捷地交换地点，不断地扩大结合对象的范围。在每个相对孤立的片段里，讲述人未必为了刻画或解释而放慢其快速的叙事速度，也未必为此回到前面的片段去。运载这些图形人物和其他仅需素材，幻想故事的直线性情节将毫无停顿地得以伸展。这种素材的运动性和展开事件的敏捷性，最终使得幻想故事获得了其他体裁无法拥有的内容含量。亦即，作为众多讲述人一贯使用平面性叙述法的结果，幻想故事就成了一种“含世界性”的文学。明确性、运动性、包容性、普遍性。我们以为，幻想故事作为一种体裁，其性格的形成在很大

① 方形和E表示情节片段，数字表示安排片段的前后顺序，≒则表示基本相等的讲述分量。

② ［苏联］普拉托夫等：《现代苏联童话的讨论》，中文版，第18页。

程度上和平面性叙述法有关。

*　　　　　　　　　　*

上章和本章，我们分别探讨了对比、重复以及平面性叙述法三种表现手法。这三者均是形成幻想故事文体的重要文体因素。当然，传说的个别文本也会出现重复。幻想故事的个别文本也不免存在违背平面性叙述法的表现。而只要我们站在体裁的层次便可知，幻想故事的讲述人对这三种表现手法的使用具有较为显著的一贯性。本书资料中，众多的讲述人严格地遵守重复和对比的种种模式，将极为丰富的内容一律投射到情节上面。从中，我们似乎感觉到讲述人和听众之间塑造、保持、接受某种特定形式的意志。关于这一点，我们把进一步的分析留给结论。至于那些比喻、讽刺等体裁差异较少或个人色彩较浓的表现手法，由于问题意识的关系，这里只好割爱了。

结　论

前面三章，我们探讨了幻想故事的若干文体现象。这些个别的文体现象，分别为幻想故事添加了不同于其他体裁的个性。尽管如此，无论存在多大的差异，这些文体现象原则上是不同体裁之间可以并存或共享的因素。假如仅凭一种文体现象来识别体裁，必将导致体裁区分的混乱。重要的是，幻想故事中，这些文体现象并非独立存在。它们在幻想故事这一名称之下聚集在一起，共同塑造出幻想故事的文体。多种文体现象集中出现在幻想故事中，这不能说是偶然的。它们之间自然存在共同的规律或基础。作为本书结论，首先我们把那些分别考察的个别文体现象相结合，从总体上认识幻想故事的文体特征。在此基础上，进一步地思考诸如文体的形成、保持、变异等与本书论题密切相关的问题。

一　幻想故事的文体特征

在前面的分析中，我们多次谈到了传说的讲述人倾向于对素材进行相对细致的刻画和较为详细的解释这一点。这种传说较为突出的“说明性语言”[①]，实际上意味着讲述人把素材放在传说的中心位置。传说的讲述人也往往选择一种不同寻常的事物作为素材，使之个性化，为此赋予包括时间性在内的种种生命价值。这些现象同样反映出传说中素材的显著地位。众多传说的讲述人，似乎为某些异质的素材而着迷。不同寻常的人、特殊的物象、异常的事件、事物不为人所知的一面等，他们往往去努力以一种理想的独立性和完整性，来表现这些素材充满活力的姿态，借此如实

---

① 张紫晨：《中国民间故事的讲述人》，日文版，卫藤和子译，《民话与文学》第18号，1987年。

地传达自己投入在其中的情感体验。从这个意义上看，传说的讲述人刻画或解释的素材，实际上意味着他们为自己的情感活动提供展示的舞台。于是传说的内容经常反映出讲述人情绪的高涨现象，以一种特殊的感染力作用于听众。“文学性感染力，主要因素材而燃烧起来。因此它就免不了任意性、对个人的依存以及变化。因此它也总是通过对‘令人感兴趣的’真相的纯粹模仿而得以表现。”[①] 波琳戈的这段话，大概有助于理解传说这一叙事体裁的基本性格。多数情况下，传说中素材获得了优先于形式的地位。当然传说也不能说是完全的“无形式”[②]，与幻想故事相比，传说形式的规律性还是显得较为单纯，有的甚至如同有机体的规律性一般极为分化。

而幻想故事，显然是一种重形式而轻素材的体裁。普罗普之所以能够提出那著名的命题，其重要的原因就在于此。此外，我们所确认的几点，如世上任何事物都可能成为幻想故事的素材，不论其性质。这些素材往往都受到讲述人相对平等的评价等，这些在一定程度上也折射出幻想故事中素材的次要地位。假如把形式理解为“其内在本质符合规律的素材更高层次的状态”[③]，那么我们最终要把握的文体特征，便是那些个别的文体现象有赖于形成特定形式的共同规律。从结论而言，前面探讨的所有文体现象，都可以在现实的非现实化这一点上，找到契合点。这里的非现实化指的不是一般意义上的虚构化或文艺化，而指的是非写实化。在这个意义上，我们大概可以仿效吕蒂从波琳戈那里借用“抽象性”一词，形容幻想故事的文体特征。[④] 只要和“写实性”形成对立，我们也可以继承刘守华的“象征性”一词。[⑤] 不过，笔者个人不赞同波琳戈关于“抽象性样

---

① ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象与情感投入》，日文版，第 54 页。

② 柳田国男在《传说》中提出了著名的传说三大特征，即“传承人相信内容的真实性”、“具有中心（而且中心必定存在纪念物）”以及“无形式”。仅从本书资料看，“无形式”这一点，并不完全符合于中国传说。如解释事物来历的传说中，讲述人经常在开头部分附加一段引言：赵县城东北二十多里，有个村叫疙瘩头。说起这个村，还有来历哩。这种引言是引发后面情节的母体叙述（matrix narrative）。它以一定的稳定性，经常与其结尾相呼应：后来刮大风，坏种的坟越长越大，成了个老大老大的土疙瘩。这里慢慢有了人家，成了村，人们就叫这村为“疙瘩头”。村名就是这么来的（《耿村·赵县疙瘩头的来历》）。这种把虚构与现实紧密联系在一起的开头和结尾，由于存在一定的稳定性和艺术效果，大概足以被称为严格意义上的“形式”。

③ ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象与情感投入》，日文版，第 54 页。

④ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话——形式与本质》，日文版，第 42—66 页。

⑤ 刘守华：《故事学纲要》，第 41 页。

式”起源方面的观点[①]，刘守华的“象征性”又主要针对于内容和形象而言。这里，本书暂且把幻想故事的文体特征，直接称作“非现实性”。

幻想故事的讲述人，从现实世界中广泛拾取素材，对此赋予另一种形式，建立一个独特的虚构世界。这些素材，无论是剧中人还是物象，大多具有尖锐的轮廓和鲜明的光泽。它们以一种十分明确的视觉性，彼此之间形成明显的对照。它们明确的姿态，一般不会为周围环境或其他素材所遮住，不会湮没在和其他素材之间的相互关联之中，也不会因自身的精神活动、逐渐的形象变化、模棱两可的属性而变得模糊。现实事物的复杂性，便被吸收为单独的名词或相对统一的短语，作为一种单纯的肖像出现在幻想故事中。广泛为人喜爱的金属化和矿物化两种文体现象，将从现实世界进一步地除去阴影，统一色调和质感，使之赋予引人注目的稀少价值。除素材外，幻想故事的情节同样具有简明的形态。幻想故事的直线性情节，只运载必要的少数素材，从一个片段到另一个片段迅速地向前伸张。它尖锐的线条，很少因诸如时间、空间、主人公的犹豫等因素而受到影响。它也很少因讲述人对某些特殊事物的关注而失去苗条的姿态。幻想故事几乎所有的素材，包括其内在因素以及它们之间的关系，都作为一种不具有分量的可视形式，相对均匀地被投射到情节上面。

由于极度的单纯化，或者对明确性的一贯追求，幻想故事的众多素材从中脱落应有的实质。现实事物到了幻想故事中，往往远离特定时空背景、凝固的关系以及固有的存在形式，获得不限于个体的普遍性。幻想故事的素材作为一种超个体，甚至脱离那些依附于个体的种种生命价值，从而成为缺少生命感的平面图形。金属化和矿物化，便可以说是幻想故事这种非生命化的极端体现。它们把那些有限的生命体隔离于外界，使之在自足的片段里获得永恒不朽的姿态。当然，幻想故事一般不会因为素材的非生命化而失去它的活力。素材凝固的外表和瞬间的形象变化相对应。相对封闭的片段和片段之间迅速的移动相呼应。幻想故事的直线性情节，又毫无障碍地将那些平面图形送到世界的任何一个地点。对幻想故事的平面图形而言，连父母的去世、

① 波琳戈把“抽象样式”和“自然主义（亦即写实主义）”形成对立后，指出前者来源于人类面对世界肖像的复杂性或不明晰性后的潜在不安。为了得到心理的平安，人类便创造一种符合规律的、无机性的抽象样式。而这里的“人类”主要指的是原始初民和东方民族。参见［德］威赫姆·波琳戈《抽象与情感投入》。

配偶的离去、兄弟姐妹之间的反目等，都不过是激发它们下一个行为的动力。借助于来自外部的动力，它们摆脱任何阻力，在无边无际的背景里十分自由地活动。而在这些看似是自由的运动背后，隐藏着较为严格的讲述模式。素材也罢，情节也罢，它们在幻想故事里一般都要遵守相对稳定的秩序。幻想故事中，现实事物不可预测的偶然性、复杂微妙的多重性、难以把握的流动性等，由多种固定模式得到较为严格的控制。亦即，事件的偶然性变成人为的必然性，一个人属性和可能性的多重性变成单一性、现象的流动性则在固定模式中形成静止点。讲述人贯穿在其中的意图，使得每个素材和片段按照事先铺设的轨道，瞄准明确的结局而得以展开。

幻想故事的讲述人将从多个方面升华现实。他们把复杂变为单纯，个体变为非个体，生命体变为非生命体，使之作为一种轻便的建材，基于相对严格的规律，按照预备好了的蓝图，最终建立起幻想故事十分整齐且富有清澈感的世界。在幻想故事非现实的世界里，现实世界大概已经失去了作为现实的含义。即使如此，那些素材在一定程度上仍然反映着现实。很显然，幻想故事不追求外表的现实性。而它却和任何文学同样，传达内在的真实性。许钰则十分简练地概括了这一点："故事在讲述中不去造成事件的真实感，一般也不解释什么，更不具有神圣性，而是努力暗示其普遍性。"① 第一章已经确认，我们从幻想故事中可以看到对人类有意义的几乎所有事物。幻想故事的非现实性文体，将促使这些事物脱离原来确切不移的或单义性的现实意味，为此赋予多义性的或象征性的深意。如此众多学者之所以从幻想故事乃至民间童话中发现"哲理"② 或"睿智"③，这

① 许钰：《民间故事的分类》，中国民间文学集成总编委会办公室编《中国民间文学集成工作手册》，1987 年，第 77 页。

② 刘守华把"民间童话"视为"既饱含哲理，又饱含诗意的体裁"。见《故事学纲要》，第 45 页。

③ 人智学之父叔泰纳（Rudolf Steiner）和他的追随者，从民间童话中看到了人类还在以一种意象把握世界和超自然奥秘的时代的痕迹。他们认为，"各种民间童话所表现的，并不是人类在人生的特定情况下遇到的事件。它不在于人类有限的体验领域之中。它是在人类灵魂所具有的体验中最为深奥的、对所有人类具有普遍意义的东西。"（［德］叔泰纳：《灵学之光下面的民间童话》，《民间童话论》，日文版，高桥弘子译，第 12 页）他们便把这种"对人类具有普遍意义的东西"视为"睿智"（Weisheit）。不过，邓迪斯把叔泰纳等人的这种童话解释视为"至今被提出的所有民间童话解释中，最为奇妙"（［美］邓迪斯：《"小红帽"的精神分析学解释》，《小红帽：个案分析》，日文版，第 262 页）。吕蒂也避免了直接的评论："这种解释和人类学的世界观紧密联系在一起。至于是否接受，便成了高度的信仰问题。"（吕蒂：《民间童话》，日文版，第 154 页）

大概与它们非现实性文体不无关系。

在笔者个人看来，非现实性是代表幻想故事这一体裁的基调词。幻想故事富有幻想性的外貌，并不只是来自于它非现实的内容。其实，仅从内容上看，其他体裁的讲述人同样谈到种种离谱的内容，有的甚至可能超过幻想故事。而和这些体裁相比，幻想故事仍然显得更加富有幻想性。笔者以为，其重要原因之一，便在于讲述人讲述这些内容的方式具有非现实性的特征。由此看来，尽管幻想故事的“幻想”一词，因概念的模糊性经常受到研究者的质疑，它仍然牵涉到了这一体裁的本质性特征。幻想故事的幻想性内容和非现实性文体，相互对应。二者均是幻想故事的“幻想”所在，将共同为幻想故事提供被称为幻想故事的依据。可以说，幻想故事的“幻想”并不是无秩序的代名词，也不是“空想”或“妄想”的同义词。从内容上看，幻想故事的“幻想”反映出我们能够借此体验不同于日常生活秩序的能力[①]；从文体上看，幻想故事的“幻想”则折射出我们能够建立非日常生活秩序的能力。

二　文体的形成

当丹麦民俗学者胡贝克（Bengt Knut Holbek）把奥尔里克的叙事诗律编入到《民间童话百科辞典》时，写道：“奥尔里克的研究立场，今天仍然可以成立。至于为什么存在叙事诗律这一问题，他的考察却几乎没有太大的贡献。”[②] 只要主张幻想故事存在相对一致的文体特征，胡贝克的这段话便要求我们回答“为什么幻想故事存在这种文体”。假如回避了这一问题，本书所做的，不过是按照文体效果把各个文体现象凑合在一起。这样，大概难以避免遭到和奥尔里克叙事诗律同样的批评。[③]

归纳起来，直到目前，国内学者主要从来自内容主题的影响、叙述目的、传承人相信内容与否、口传的技术性需要、他们对生活的看法和态度等角度，对幻想故事的文体或个别文体现象的形成原因，发表了各自的意见。其中，我们大概可以把前三者排除在下面分析的对象之外。因为在内

---

① ［意］姜尼·罗大里：《幻想的语法》译者后言，日文版，第 331 页。

② 转引自［日］小泽俊夫《昔话的语法》，日文版，第 178 页。

③ 本书多次提到的法国民俗学者根纳普对奥尔里克的叙事诗律所提出的一点，大概就有一定的代表性：“奥尔里克所谓的叙事诗律，不过是形式上的技巧，是任意被切断的机械性作用。”

容主题上，幻想故事和其他民间叙事体裁，甚至与作家文学之间没有绝对的差异。也难以想象每个讲述人只有一种叙述目的。即使讲述人为了教育或娱乐目的而讲述，幻想故事和寓言、笑话等体裁的文体也显然不相同。至于传承人相信内容与否，除非亲自提问讲述人或者叙事文本中存在明确的交代，我们无法确认这一点。有些虚构性较强的传说中，讲述人大概没有相信内容的真实性，而这种叙事文本仍然缺少类似于幻想故事的文体特征。同样是虚构性较强的笑话、寓言等体裁的文体，更是不同于幻想故事。总之，这三种因素，对幻想故事特定文体的形成，可能不会产生决定性的作用。至少可以说，与其他两种因素相比，其影响力相对较少。

过去相当一段时间里，口传的技术性需要作为幻想故事特定文体的来源，得到了国内学者较为普遍的认可。诚然，幻想故事作为口承文艺，它的文体在长期的流传过程中不可能没有受到这种传承方式的影响。本书部分资料中，也确实存在一些因口头叙述的需要而出现的文体现象。[①] 尽管如此，只要确认同样口耳相传的幻想故事和传说在文体上存在差异，这种解释便失去说服力。至少可以说，口头传承的实际需要并非是形成特定文体的唯一原因。即使再符合口头叙述的形式，只要不为人所接受，便难以以如此显著的稳定性和集中性，体现在幻想故事中。而且金属化和矿物化等部分文体现象和口传的需要之间，显然没有太大的必然关系。我们或许需要从“讲述人为什么要这样讲述”这一角度出发——而不是从“什么因素迫使讲述人这样讲述”这种角度出发——去思考文体的形成问题。实际上，当我们把民间幻想故事视为一种语言艺术进行考察时，这种认识视角具有更为重要的意义。

我们以为，形成幻想故事特定文体的首要因素，便是讲述人对塑造某种形式的意志或心理需求。为了叙述的方便而出现的文体现象，不可以违背这种意志或需求而存在。前面三章中，我们从美学史学领域借来“形式意志”一词，已经多次表明了这一点。所谓“形式意志”是指不依赖

① 如《耿村·老婆儿与仙女》中，讲述人重复仙女和老婆儿之间对情节发展毫无意义的谈话：“我活了这么大年纪，还没见过这么好看的闺女，我要是个男的，非得寻了你。”仙女说：“老奶奶，你尽瞎说什么，你是个男的，我才不来哩。天底下年轻的小伙子有的是，哪个我都不喜欢。”一会儿，老婆儿又絮叨说：“哎哟，你这闺女长得实在是好看，我是个男的非寻了你不可。”仙女觉得好笑，催她说：“你快睡觉吧，别胡思乱想了。”讲述人似乎由此争取构思下一步情节的时间。

于创造方式和对象，而作为一种相对独立的意志，作用于形式的潜在或内在的需求。[①] 据波琳戈的解释，这种潜在或内在需求的根源在于所谓“世界情感”，亦即，每当面对外在世界的诸现象时，人们所产生的某种特定的心理状态。[②] 由此看来，我们将要探讨的“形式意志”和上面列举的最后一个观点之间，存在很大程度上的吻合。“故事的奇巧，不单纯是一个表现手法问题，它和人们对生活的理解与发现有关，它还同人们用怎样的态度来反映生活有关。”[③] 在刘守华的这段话里，对生活的理解也罢，反映生活的态度也罢（下面把这些概括为“世界观”），实际上同样来源于波琳戈所谓的“世界情感”。它们和“形式意志”之间的差异，不过是在于把“世界情感”发展为理解这种接受行为，还是把它发展为需求这种积极的心理反应这一点。

假如特定的文体和特定的心理需求相呼应，或者它和特定的世界观有关，那么传说和幻想故事这两种体裁的并存，意味着它们之间存在一定的分工程序。亦即，这两种体裁分别承担着传承人两种不同的心理需求，又分别反映出传承人对世界的两种不同看法。传说中，讲述人倾向于集中关注某一特定的素材，以此为中心，建立起一种范围狭窄却十分深厚的传说世界。他们还经常异化自己所熟悉的世界，或者把令人不解的事物出现在其中。之后，他们有的对此进行合理的、局部性的解释，有的直接赋予既成的答案。传说的讲述人往往把听众带到世界的未知领域、或者使之体验普通世界的另一个侧面。作为一种“诗的科学”[④]，传说把世界的个别现象停留在自己的身边，从中获得属于特定群体的知识产权。就多数而言，诸如讲述人对世界的疑问、他们努力得到答案的迫切感、对自己答案的自信等混为一体，似乎填满了传说这一体裁。由此我们以为，看似是普通的现实世界却仍有不为人所知的一面，这种发现、以对自身解释能力的信心为动力而探索世界深层的欲望等，或许可以说是传说形式的来源之一。

而幻想故事中，讲述人一般不会让听众卷入到世界的深层。反之，他们往往站在事物的外部，以一种宁静的视点对世界的表面进行俯视，进而

① ［德］威赫姆·波琳戈：《抽象与情感投入》，日文版，第24—25页。

② 同上书，第30页。

③ 刘守华：《故事学纲要》，第180页。

④ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第187页。

把听众送到更远、更广阔的平面性世界。我们在幻想故事中，好似从横向看到世界不同于传说的另一个侧面。讲述人对那些隐藏在素材背后或内部的因素，一般不做查明，也不做解释。他们更不去要求听众相信内容的真实性和解释的正当性，而通常只把事物作为不言而喻的事实，整齐地摆列在一起。那些偏离现实的混乱状态或不稳定状态的事物，在幻想故事的非现实世界里显得十分自如、舒坦。幻想故事似乎充满了讲述人对世界的一种信赖。

我们或许不应该把这种幻想故事的非现实性世界，简单地理解为"应该如此"的世界。当有人把幻想故事视为"人民认为'应该如此的生活'的艺术再现"[①] 时，她实际上把幻想故事从艺术沦落为众多可怜人的心理安慰品。更甚者，则把它变成无数个悲惨人生的呼声："历史上，在民间口承叙事颇为盛行的乡村社会里，那些喜欢讲故事、听故事的民众，他们的生活境遇常常是贫苦而又孤寂的。随着人生理想在现实生活中一次次破灭，他们尤为渴望获得精神上的救助与满足，以实现某种心理平衡。"[②] 当然，幻想故事和创造者的理想或愿望之间，不可能不存在关系。因为任何成功的文学都是如此。文学的解释是多义的，也不会有最终答案的。然而，假如研究者不去面对叙事文本本身，而把公认的成见强加给它，那么易于导致理解上的偏颇。

仅就本书资料而言，幻想故事的讲述人似乎很少捏造出一种非现实的理想境界。幻想故事与现实之间在表面上的对比关系，基本上没有构成内在的对立关系。幻想故事中缺少天赋和出生背景的主人公，可能因一次偶然的机遇，从一无所有突然变为百万富翁。平时十分周到的反面人物，可能因一时的疏忽而变成乞丐。其实，这些都是在现实世界中到处都存在的真实的人生。一个穷苦的孤儿、被欺负的继女、不争气的儿子、好吃懒做的老三、因不满长相丑陋而差点砸死媳妇的三儿等，这些主人公在幻想故事的世界里最终都可以获得幸福。幻想故事中，不论其属性，讲述人为几乎所有的主人公都会给予获得大团圆结局的机会。他们有的抓住机会，有的错过，有的错过后再次抓到机会。这些都可以说是世界的一个真实面貌。笔者个人以为，我们最好不要把幻想故事的世界观局限在"应该如

① 吴蓉章：《民间文学理论基础》，四川大学出版社 1988 年版，第 121 页。

② 江帆：《民间口承叙事论》，黑龙江人民出版社 2003 年版，第 29 页。

此”这一点，也最好避免把它的文体视为传承人暂时逃避严酷现实的手段。“因受世界观的限制，民间童话作者不可能按照对未来社会发展的科学预见，描绘自己的理想王国，只能凭借简单幼稚的想象，象征性地勾画光明美好的远景。”[①] 这种观点大概难以回答，为什么同一位讲述人在生活故事中通过现实性的手法表现美好的远景，而到了幻想故事中偏偏使用象征性的手法。在笔者个人看来，自我安慰这种阴郁的心态、与幻想故事那明亮且稳重的姿态，似乎互不相容。要想把某种迫切的愿望寄托于其中，或者要想把某种激烈的情感投入于其中，幻想故事的图形人物，或许太缺少内在和外在形象的丰满性或现实性。幻想故事的讲述人，通常以一种平静的语言和稳定的规律性，来讲述那些图形人物相互结合或分离，很好地利用机会或完全糟蹋，走上幸福或遭到不幸的过程。这种稳健的叙述态度令人感觉到，讲述人似乎相信在世界的最内里，事情大概就是如此。这与其说是天真的乐观主义，倒不如说是对世界的一种信赖。看似是严酷的世界在本质上却美好诚朴的态度、在似乎不符合其本质的现实中要重新确认世界美好的本质这种需求等，这些都可能作为幻想故事文体的来源，承担着或多或少的作用。当然，我们的分析也不过是推测。尽管如此，假如从幻想故事乃至民间童话、昔话等体裁所具有的现实功能看——如经常给我们带来诸如放松、安宁等心态；对那些将要面向现实社会的儿童成为一种必需的精神粮食；自闭症的治疗过程中成为有效的疗法等，幻想故事的文体和传承人向世界敞开的心态之间，仍然可以说是有着一定的联系。

上面，我们把传承人特定的心理需求或特定的世界观，视为形成特定文体的首要因素，并进行了简易的分析。最后希望再次强调一点，即我们并不否认口传的技术性需要对文体所产生的影响。可以说，正因为某种来自传承人特定心理需求或反映特定世界观的文体，同时又符合口头叙述的实际需要，幻想故事才能够作为口头传统，具有如此旺盛的生命力，并且在如此漫长的时间里深受传承人的喜爱。

三　文体的保持和变异

（一）文体的保持

有些对民间文学怀有好感的文艺学者，往往高度赞赏民间文学充满着

① 刘守华：《故事学纲要》，第 42 页。

“自由”。然而，假如民间文学不受任何因素的约束，亦即，假如讲述人每次讲述叙事文本都需要亲自编排内容，那么民间文学大概难以流传到今天。至少就幻想故事而言，它在形式上要受到大于其他民间叙事体裁、甚至大于散文体作家文学的约束。笔者个人以为，用严格的规范去框束幻想故事，既可能也并不荒唐可笑。[①] 反之，幻想故事相对稳定的形式，可以说是幻想故事被誉为所有民间叙事文学中“艺术性最强的体裁”[②] 的重要依据之一。说到底，没有束缚的自由不过是一片混沌，没有自由的束缚又是一种强制。同任何艺术一样，幻想故事依靠自由和束缚的并存而存在。从这个意义上看，它并不是相对于作家文学而言的淳朴自然的原始文学，更不是只能满足文化水平低的人们的低层次文学。[③]

本书资料中，有些讲述人在相对固定的模式中，十分自如地发挥出他们的自由。本书第二章所提到的母题游戏，大概是较好的例子。此外，以“在古时候”为基础的发端句“那是在老虎叼烟袋，小鸟会说话的时候”（《金德顺·小伙子和仨姑娘》），以“芝麻开门”为蓝本的咒语“芝麻·葱·姜，快开门”（《路遥·傻子找药》），以“从此过上了好日子”为前提的收尾句“要问他们后来怎么样了？不用我说，大伙儿也都能猜得着”（《金德顺·长生不老草》）等，这些都可以说是讲述人在广为人知的固定模式中进行的自由创造。汤普森很好地解释了这种现象：“有才能的讲述者往往十分自由地处理他的故事素材，但还是在传统的限度内。故事传统上在事件或背景、要么是字词的安排方面具有某些共同点，它们成为讲述方式的不可缺少的部分。如果讲述者是有才能的，他会支配所有这些旧的成分，努力尝试加进他个人的天才的处理，还往往带入教会他这种艺术的个人或许多人的天赋。”[④]

我们希望再次重复一遍，幻想故事不能完全算是一种“可随意编讲，

---

① 张炜认为，民间文学充满着“不可思议的想象力，胆大包天的构想”。“如果用严格的规范去框束它，那就既不可能又荒唐可笑”，因为“民间文学的自由是一种彻底的自由——独立的精神和无边的想象”。（张炜：《远逝的山峦与彤云》，《钟山》1995 年第 6 期）

② 钟敬文：《民俗学概论》，上海文艺出版社 1998 年版，第 248 页。

③ 如吴尔泰说：“民间文学作为一种独特样式的‘文学’，尽管会居于创作文学之后的次要地位，但它不会消亡。任何时候人们对文化艺术的接受能力都是多层次的，也就是说永远会有一个低层次文化群存在，尽管这个层次的文化人口可能很少，但仍然可以为民间文学提供生存土壤。”（《浅说民间文学现状及其发展》，《文艺理论家》1989 年第 2 期）

④ ［美］斯蒂·汤普森：《世界民间故事分类学》，中文版，第 540 页。

无依旁无限制，式样灵活”的“游戏故事”[1]。即使有些讲述人为了娱乐目的而讲述，世界上毕竟不存在没有规则的游戏。传承人在传承幻想故事的内容的同时，还传承其特殊的讲述方式。幻想故事的文体一旦形成广泛被认可的稳定形式，此后讲述人的语言表达，大概都需要接受民间传统的审核。即使传承人无法意识到自己在遵守或享受种种讲述模式，他们也许能够直觉性地判断出对传统的越轨与否。假如有一位讲述人完全不顾它特有的文体而讲述幻想故事的某一叙事文本，那么他所讲述的内容没有丝毫变动，听众也可能会觉得这位讲述人不会讲故事。讲述叙述文本，毕竟不是自言自语。讲述人大概难以抛弃由集体认可的叙述方式。何况他们的听众期待那些自己所熟悉的叙述方式将要出现。由德国民间童话研究者安德森（Walter Anderson）所确认的民间童话“自我修正”作用[2]，无论在内容上还是在文体上，似乎同样作用于中国民间幻想故事。我们或许可以说，在讲述人的能力和听众要求的一致或妥协中，幻想故事的文体将得以保持。仿效法国文艺理论家托多罗夫（Tzvetan Todorov）来说，幻想故事相对稳定的文体，对听众来说是“期待的水平线”，对讲述人而言又是“创造的模型”，在这个意义上，它便可以说是由集体传承的一种制度。[3]

（二）文体的变异

文体作为一种制度，对传承人产生较大的约束力。尽管如此，只要由集体口传，幻想故事的文体也不免发生或多或少的变异。对一些词汇量较丰富的讲述人来说，给素材附加多余的形容词，这大概具有很大的诱惑力。那些想象力较强的讲述人，可能会想到对那些通常被省略的部分，进行补充说明。在每位讲述人那里，幻想故事的文体随时都可能遭到破坏，可能获得发扬，也可能被赋予其他体裁的色彩。任何一种有生命的活体，都不可能总是遵守规律。讲述人对基本书体特征的违规，与其说是对幻想

---

① 伍同瑞、王文宝、段宝林编：《中国俗文学概论》，北京大学出版社2000年版，第118页。

② 安德森指出，多数情况下，讲述人曾经作为听众，从复数的讲述人那里多次听过同一个类型的故事。在这位讲述人的心目中，这些不同类型的故事相互纠正，从中排除每个讲述人所犯的错误，最终得到标准形态。于是，每个故事的传承，由有才华的讲述人的个性所承担，又由“被动的传承人”所制约，经过上千年，围绕着一个基本形式而摇摆。吕蒂便主张，除内容外，文体上同样存在某种“自我修正”作用。见［瑞士］麦克斯·吕蒂《民间童话》，日文版，第132页。

③ ［法］茨维丹·托多罗夫：《话语的诸体裁》（Tzvetan Todorov：*Les genres du discours*. Seuil，1978），日文版，小林文生译，法政大学出版局2002年版，第59页。

故事“美学原则的侵犯”[①]，不如说是幻想故事活在人们口述中的证据。

就本书资料而言，文体的变异较显著地体现在以下几个方面：首先是词汇的替换。所有口承文艺，都无法添加注释。因此，有些讲述人为了适应时代的变化，或考虑听众的年龄、知识层次等因素，把某些历史词汇替换为现代词汇。这种“工具推移”现象，在本书不少资料中有所体现。[②]其次是重复的简略化。本书资料中的三迭式重复，倾向于被简略化。简略的主要对象便是第二个句子或段落。中国民间幻想故事中，讲述人“对缩短的内在反感”[③] 似乎没有欧洲民间童话强烈。此外，正如刘守华所指出，文体的变异也经常出现在结尾[④]。一个十分地道的幻想故事叙事文本，因类似于解释事物来历传说的结尾，可能突然被赋予传说的色彩（如《四川・后悔的火鸡》）。有的在结尾部分受到讲述人对内容的合理化，由此散发出类似于笑话的笑意（如《金德顺・老头观景》）。当然，我们并不认为这些叙事文本，因结尾变成了传说或笑话。文体毕竟是需要从整体上把握的概念。只要在其他部分遵守一定的文体特征，我们仍然可以将其视为幻想故事。[⑤]

---

① 由于过于重视魔法故事的规律性，普罗普断言民众不会越出固定的框架之外。“万一哪个故事越轨（常见于那些能够读写并且看过很多书的讲述人），这种越轨不能说是进步，反而侵犯了魔法故事的美学原则。”［俄］普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第175—176页。

② 尽管如此，假如为了治疗老母的怪病，主人公去寻找“抗生素”，或者主人公用“机关枪”打死怪物，那么幻想故事就踩进了笑话的领域。而讲述人一般不会轻易逾越这种界限。我们大概可以把这种现象视为幻想故事的“自我修正法则”在词汇选择上面的体现。

③ ［瑞士］麦克斯・吕蒂：《欧洲民间童话——形式与本质》，日文版，第92页。

④ 刘守华：《故事学纲要》，第163页。

⑤ 李扬把这种解释事物来历传说的结尾的附加，视为“民间故事向民间传说的转化”（《试论民间传说和故事的相互转换》，《民间文学论集》1983年第2期）。而根据笔者个人的理解，这种结尾的附加现象，尽管为幻想故事添加传说的色彩，不至于使用“转换”一词。另外，李扬把具体人物的出现，同样视为“民间故事向民间传说的转化”。笔者仍然不认为民间故事因固有名词变为传说。这两种体裁之间的本质性差异，大概不在于这种表面上的单个的词汇上面。假如把那些出现固有名词的幻想故事视为传说，那么我们必须面对日本民俗学者加藤千代曾经向中国学术界所提出的问题，即：“上千年流传下来的故事，如果主人公是神便是神话；如果主人公是民间信仰上的神，便是传说；如果主人公是普通人类，便是民间故事。这种体裁分类有何意义?”（［日］加藤千代：《中日比较——从差异出发》（《日中比較——差異からの出発》，1986年）昔话研究恳话会编《昔话的比较》，日文版，三弥井书店，1988年，第90页）。笔者个人认为，即使出现固有名词，在其他方面保持着幻想故事的特征，仍然可以把这个叙事文本视为幻想故事。关于这一点，我们最好听从刘守华的建议：“这类故事，我们认为也可以归入童话范围，便借用‘传奇故事’的名称来称呼它们，作为民间童话的一个特别类型看待。”（刘守华：《故事学纲要》，第26页）

尽管如此，作为一种事实，有些文体现象的变异，确实模糊了幻想故事和其他体裁之间的界限。少数叙事文本，还为此处在两种体裁的中间位置。从本书资料看，传说化和笑话化，大概可以说是幻想故事的文体变异的两大趋向。如果我们坚持自己的立场来看待这一问题，幻想故事的文体变异自然意味着传承人对世界的信赖在动摇。实际上，对那些生活在现实中而不是沉醉在空想中的现代人而言，怀疑世界美好的本质，大概经常会有的。即使相信，他们也可能不甘心处在被动的位置，而希望凭自身的努力去抵抗世界。这些应该说都是富有人性的自然心态。传承人对世界本质的疑惑或者对自身能力的信心，很可能将他们的幻想故事叙事文本靠近传说。如《浙江·五匹宝马》中，诸如不惜辛苦而争取幸福的父子形象、他们最后遭到失败的命运、突出二人劳动艰难性的详细描写等，这些似乎都是原来属于传说，而不属于幻想故事的现象。假如传承人直接把自己和世界之间的信赖关系一笑置之，又可能会产生幻想故事笑话化的倾向："有人说了，你净瞎扯，哪能有这回事儿？可不是嘛！睡醒了，原来这是一场梦！"（《金德顺·老头观景》）中国民间幻想故事，此时此刻都处在变化和发展的过程之中。作为幻想故事拥有生命的证据，文体的变异是另需专门探讨的重要现象。由于论题的关系，更多更全面的分析留待今后再展开。

以上，本书从大体上概述了幻想故事的文体特征。这里的文体特征，是我们通过多数资料的比较和分析而得出来的。从每个叙事文本的层次来看，它未必得到纯粹的表现。大概也不存在拥有所有文体现象的叙事文本。显然，本书所谓的文体特征只能说是一种理想形式，或者是只存在于理论上的基本形式。[①] 然而，这种理想形式或基本形式，也是从众多资料中自然出现在我们面前的形式。那些个别的叙事文本，似乎都围绕在同一个形式的周围。它们时而越轨，时而远去。而从总体上看，它们却似乎都

① 需要强调的是，这里的"理想形式"或"基本形式"不同于"原型"。我们从现在流传的众多资料中找到的一个形式，未必是它的原型。每个时代的讲述人在传承某一形式的过程中，对此进行修正、发展，逐渐形成不同于原型的另一个基本形式，这是完全可能的，也似乎更加自然的。任何一个形式可以说都不是凝固而不变的，它可能随着人们需求和条件的变化而变化。在这个意义上而言，本书所探讨的基本形式是现阶段的中国民间幻想故事的基本形式。我们在每个时代都需要把握每个时代的基本形式。这也可以说是体裁学文体特征研究永远都不会消失的原因之一。

在努力向它靠近。以同一形式为中心，这些或多或少地体现出同一种规律的叙事文本，将形成一个群体——体裁。可以说，正因为存在这种理想形式，体裁作为一种概念才能成立。大概只有在准确地把握这种理想形式后，我们才能够更加深刻地认识幻想故事这一特殊的体裁，也才能够进入下一个研究阶段。

本书作为体裁学文体特征研究的论文，不过是一个开端。其论题中，已经蕴含着文体和体裁两方面的发展趋向。假如继续在文体的角度发展，我们除了继续阐明作为文本内部表现的文体现象，还需要将其与诸如表演(performance)、音韵（prosody）[①] 等叙事文本外部的其他表现现象相结合，自觉地面向口头传统研究。当思考文体的意味时，各种口头传统理论也有助于我们认清文体所具有的一次性意味和沉淀在其中的可重复性意味，也有助于我们理解二者之间的关系。假如继续在体裁的角度发展，我们首先需要从文体、结构、内容等多个层面以及它们的关系中，阐明幻想故事作为本体的体裁特征，在和其他体裁的关联中对此进行定位。为此，我们有必要把论述的范围扩大到其他体裁，重新检讨现有的体裁分类体系。体裁学的最终目标，便在于确认每种体裁的语言特性，建立立足于本土的体裁分类体系。“我们是否应该把诗歌简单地分割，还是把它视为不可分割的统一体，还是二者选一似地要从分割走到统一？关于诗歌体系的总体表现，就像是哥白尼以前的天文学有关〔宇宙〕体系的表现，几乎都很粗糙也很幼稚。通常的诗歌分类，不过是为了有限领域的不毛之地盘。这是以非属个人的专业知识、或没有参与余地的东西为中心的世界。其实，在宇宙，没有任何停留的东西。它们都在生成、变化、协调运动，却连一颗彗星都不具有永恒不变的轨道。只要我们无法计算这些星星的运行，无法预测它们的再来，那么也就无法发现真正的诗歌宇宙体系。”[②] 德国浪漫主义文艺理论家叔勒戈（Friedrich Schlegel）的这段话所劝诫和鼓舞的，并不只是一般文艺理论家。当面对五花八门的民间文艺叙事文本时，在轻易怀疑体裁的存在或体裁分类的意义之前，我们应该首先怀疑现有体裁分类体系是否完整，这大概是对研究对象和学科更负有责任的学术

① 这里的音韵包括节奏、抑扬、停顿、强调等。民间故事的音韵研究，便是分析这些声音学上的特征或用词方式的研究。

② 转引自［法］托多罗夫《话语的诸体裁》，日文版，第61—62页。

态度。与此同时，我们也应对体裁“通达特定社会”[①] 的性格予以关注。以个案分析为基础的关于共性和个性的研究、不同民族国家的体裁比较研究、体裁体系的历史演绎问题等，本书可构成这些研究必要的基础部分之一。当然，在展开所有这些研究之前，我们首先需要扩大资料的范围（包括资料数量和资料来源）、提高分析的质量，来不断地验证和修正本书的论述内容。

① ［法］托多罗夫：《话语的诸体裁》，日文版，第59页。

附　　录

附录1　麦克斯·吕蒂“民间童话样式理论”简介

本书所依据的理论，主要是由瑞士民间童话研究者麦克斯·吕蒂（Max Lüthi）所提出的“民间童话样式理论”。由于国内尚未有介绍，这里从吕蒂的生平、代表作、理论产生背景、理论内容等几个方面，对吕蒂与他的民间童话样式理论做一些评述。

一　生平及其代表作

麦克斯·吕蒂，1909年3月11日生于瑞士伯尔尼。在瑞士伯尔尼、洛桑，英国伦敦，德国柏林的几所大学，分别攻读德语、文学、历史学以及英国文学等专业后，从1936年到1968年在瑞士苏黎世教德语。在此期间，在伯尔尼大学教授德·波尔（Helmut de Boer）的指导下，于1943年获得了博士学位，学位论文的题目为《民间故事和传说中的礼物》（*Die Gabe im Märchen und in der Sage*）。从1962年开始在苏黎世大学兼任讲师，1968年在同所大学开设欧洲口承文艺课程时，被任命为该课程的教授职务，直到1979年才退休离职。退休后，70岁的吕蒂作为规模宏大的《民间故事百科辞典》（*Enzyklopädie des Märchens*）的编辑、合作执笔人，在学术界十分活跃，1988年获得了本鲁特·康民间故事事业单位颁发的童话奖。同年病倒后，吕蒂进入位于苏黎世的医疗机构，1991年6月20日没有等到《民间故事百科辞典》完成就去世了。

吕蒂的博士学位论文，其中已包含了童话样式理论的部分内容。导师德·波尔顾虑论文过于新颖，担心通不过答辩会，于是建议吕蒂删除这一

部分。拿到学位后，吕蒂把那篇未能发表的论文进一步地发展并且出版问世，这便是使吕蒂一时成为宠儿的《欧洲童话——形式与本质》（*Das Europäische VolksMārchen—Form und Wesen*，1947）。后来，人们通常把书中吕蒂所提出来的五种概念统称为“民间童话样式理论”。

《欧洲童话——形式与本质》获得好评后，吕蒂积极地发表出版了不少论文著作。主要代表作有以下几部：

1.《很久很久以前》（*Es war dinmal*，1962）和《他们今天仍然还活着》（*So leben sie noch heute*，1969）。这两本著作所收入的论文，原是吕蒂写给瑞士贝罗明特广播电台的讲稿。尽管内容通俗易懂，但从《很久很久以前》前言中可以看出，这两本书仍保持着作为学术著作的品位：“尽管民间童话具有思考和空想的自由，却不是没有任何规则。它的思考和空想遵守着一定的规律。本书的目的，便是关注这一规律，通过阐明它，迫近这个单纯却又深奥的民间童话的本质。”《很久很久以前》国内已有翻译，中文译名为《童话的魅力》，张田英译，1995 年由社会科学文献出版社出版。

2.《童话》（*Mārchen*，1962）。这是在相关研究著作中少见的畅销书，从 1962 年初版到 1990 年第 8 版共印行了 50000 部，目前在德语圈里被誉为“那些要研究童话的人非读不可的入门书”。《童话》作为童话研究的入门书，从童话的定义、概念和相邻体载的区别、类型、本质特征到童话流传史、研究史、相邻学科的童话研究情况等，重点探讨了童话研究的基本问题。书中在每章后面，都带有吕蒂精选的相关文献目录，为读者提供了极大的方便。日文译者高木昌史给予这本书以极高的评价：“该书〔《童话》〕内容密度极高，视野广阔，能够和它相匹敌的（现在能够购买的）日译文献，恐怕只有莱恩的《童话》〔*Friedrich von der Leyen*，*Das Mārchen*，1958〕和乌拉基米尔·普罗普的《俄国民间故事》〔*В. Я. Пропп*，*Русская Сказка*，1984.〕”[①]。

3.《民间童话和传说——叙述文学的两种基本形式》（*VolksMārchen und Volkssage—Zwei Grundformen erzählender Dichtung*，1961）、《民间传承和创作文学——人类形象·主体设置·形式努力》（*Volksliteratur und*

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《童话》，日文版，高木昌史译，法政大学出版局 1997 年版，第 173 页。

Hochliteratur—Menschenbild-Thematik-Formstresen, 1970)。这两部均是论文集。从书名不难看出，前一部论文集主要探讨的对象是民间童话和传说，吕蒂在他最为拿手的体裁论中充分展示了深厚的功底。同时，这些论文也体现了吕蒂"富有动感的视角"——即"自由纵横地跨越时代和体裁的框架，在从中挖掘种种关联线索的同时，刻画出民间童话的本质和今天的位相"①。此外，吕蒂在《民间童话和文艺学》、《民俗学和文艺学》两篇论文中，致力强调了跨学科的民间童话研究的必要性，其中把民俗学、文艺学以及心理学视为民间童话研究中不可缺少的三门学科。后一部论文集，除童话和传说外，还收入了关于笑话、谚语、谜语、歌谣等其他体裁的专题论文。《民间童话中的自由和束缚》中的一句"童话是文学的原型"，大概能够代表吕蒂的童话观。

4.《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》(*Das Mārchen als Dichtung—Ästhetik und Anthropologie*, 1975)。这是吕蒂的最后一部著作。书中，他从文艺学的角度，对民间童话中的"美"和人物肖像做了细致的分析，探究了民间童话作为文艺所具有的艺术价值。日文译者小泽俊夫，在译者前言中说道："音乐也罢，美术也罢，探究它们艺术价值的学科（音乐美学、艺术学等）是十分发达的。相比之下，很少有人关注口承的民间童话乃至日本昔话的艺术价值，即使有，他们的考察并没有构成被认可的学术领域。我不得不说，目前几乎靠麦克斯·吕蒂一个人的业绩。"

尽管吕蒂的专业是欧洲口承文艺学，他同时又是一位优秀的文学研究者。在众多作家中，莎士比亚便是吕蒂最为熟悉的作家。他先后发表了《莎士比亚的戏剧》(*Shakespeares Dramen*, 1957）和《莎士比亚——现实和非现实的诗人》(*Shakespeare. Dichter des Wirklichen und Nichtwirklichen*, 1964）等两部研究巨著。充分利用专业背景的优势而切入精致的文本分析，这可以说是吕蒂研究作家文学一贯的态度。从中，我们大概可以看到吕蒂"不停留在狭义的口承文艺学者，而作为广义上的文艺学者"② 的一面。

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话和传说——叙述文学的两种基本形式》译者后记，日文版，第334页。

② 同上书，第347页。

二　背景[1]

在其博士学位论文《民间童话和传说中的礼物》中，吕蒂证明了礼物（包括物象、能力、诅咒等）的不同操作方式，彻底区别于民间童话和传说这两种体裁，进而指出了它将暗示出民间童话的本质。这里，吕蒂所说的“本质”指的是文体。在四年后出版问世的《欧洲民间童话——形式与本质》一书中，吕蒂便正式提出了“民间童话的本质性特征不在于母题，而在于母题的表现方式〔即文体〕”这一基本命题，在此基础上建立了他的民间童话样式理论。

吕蒂上述命题，出现在体裁特征研究和文体研究的交叉之中。可以说是他对当时体裁特征研究现状的不满和文体研究本身的发展有机结合之后的产物。这里，不妨先梳理欧洲民间童话体裁特征研究和文体研究的发展脉络，了解吕蒂提出这一基本命题时的学术背景。

（一）欧洲体裁特征研究史

1. 体裁意识的崛起

在19世纪，起源问题可以说是欧洲学术界最大的兴趣点所在。当时欧洲学者较普遍地认为，民间童话是神话演变后的产物：“在这些童话中，存在那些被以为完全失去了的、纯粹的原始德国神话。”（威赫姆·格林，Wilhelm Grimm，1815）姑且不论其观点的正确与否，这种观点的提出，自然以较为清楚的体裁区分为前提。再说，19世纪以来，在欧洲，连续出现了各种童话集和传说集。这些出版物的存在本身就可以说明，当时欧洲学者对体裁的界限有着一定的把握。1816年，当格林兄弟出版《德国传说集》（Brüder Grimm，Deutsche Sagen）时，在其序言中便对民间童话和传说进行了划分：“民间童话更有诗意，传说则更有历史性。民间童话几乎处在自身内部，在它生来具有的豪华、完整性中安然自如。而传说缺少那么丰富多彩的色泽，另外具有某些特殊的东西。亦即，传说似乎抓住某些已知的、有意识的东西，和某些地点、或历史上被确认的名称之间保持着坚固的联系。”从格林兄弟的这段话以来，固有名词的有无，几乎成为区分体裁的重要依据。此后，欧洲学者逐渐发现了民间童话区别于其他体裁的特征，主要包括：内容的幻想与否、主人公属性、传承人相

---

① 这一部分，主要参考了吕蒂《童话》和小泽俊夫《昔话的语法》。

信内容与否等。很显然，当时欧洲学者的体裁意识，主要体现在内容上面，而对体裁特有的形式较少关注。“啊，这些童话是多么美丽，每一篇都是一首诗！”[①] 普希金（Пушкин А.）这一声著名的欢呼，大概可以极端地反映出，当时民间童话内容的特殊性比起形式特征更加受到重视的状况。由此看来，19 世纪可以说是欧洲人体裁意识崛起的一个时代。

2. 特定功能序列

这种 19 世纪的体裁分类方法，无法满足吕蒂：“在这里，还是基本上偏离了故事的本质，而过分地着重于其内容、或讲述人和听众的姿势。”[②] 对吕蒂来说，这里的“本质”意味着母题的叙述方式——文体。而比吕蒂早 20 年，俄国民俗学者乌拉基米尔·普罗普（В. Я. Пропп），因不满体裁规范的现状，同样提出了根据“本质”的体裁特征研究——结构分析。由于普罗普著作翻译年代的关系，当时吕蒂对普罗普的结构分析一无所知。直到 1975 年，才对此正式发表了自己的见解。关于这一点，我们在附录 2 中进行专门的探讨。

3. “固有母题”说

1931 年，捷克民间童话研究者别塞斯基，在著名的《民间童话理论的尝试》（Albert Wesselski，*Versuch einer Theorie des Mārchens*）中，提出了十分独特的见解。首先，他把构成民间文艺的情节分为“共同体母题”“文化母题”“幻想母题”“奇迹母题”四种[③]。别塞斯基认为，每个体裁都有特定的母题。换言之，体裁的特征在于它们特有的母题。就民间童话而言，共同体母题和奇迹母题构成了民间童话，其中后者便是它特有的母题。据此，他给民间童话下了如下定义：“民间童话，是在使用共同体母题的同时，作为规范情节的手段，使用奇迹母题的艺术性叙事形式。”

我们从吕蒂的命题可以看出，他直接否定了别塞斯基固有母题之说。吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》中，明确说道：“民间童话并不是因母题的特殊性而获得生命，而是因形成母题的特殊方式获得生命，而

① 转引自［俄］乌拉基米尔·普罗普《俄国民间故事》，日文版，第 92 页。

② ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话与传说》，《民间故事和传说——叙述文学的两种基本形式》，日文版，第 23 页。

③ 在 1925 年出版的《中世纪的民间童话》中，别塞斯基把母题分为“神话母题”“共同体母题”“文化母题”三种。在 1931 年出版的《民间童话理论的尝试》中，由于“神话母题”范围太广，把它细分为“幻想母题”和“奇迹母题”两种。

他〔别塞斯基〕误会了这一点。”（第134页）自从吕蒂著作问世，以母题种类为依据的体裁规范方式，基本上为欧洲学者所抛弃。实际上，仅就母题的类型区分体裁，难免出现体裁之间的交叉或重复。尽管如此，当时，别塞斯基十分清楚地把情节区分于母题，试图从构成情节的因素这一点上规范体裁。他的尝试可以反映出欧洲学术界体裁意识的发展。

4. 精神活动

20世纪30年代，荷兰文艺学家、美学史家犹勒斯，发表了影响甚大的著作《单纯的形式——圣人传说、民族传说、神话、谜语、谚语、决疑法、回忆录、童话、笑话》（*André Jolles*, *Einfache Formen—Legend*, *Sage*, *Mythe*, *Rätsel*, *Sprunch*, *Kasus*, *Memorabile*, *Mārchen*, *Witz*, 1930）。书中，犹雷斯把民间文艺分为9种体裁，分别指出了构造每种体裁的人类特定的精神活动。就民间童话来说，它有赖于形成的精神活动，便是一种“朴素的道德意识”。犹雷斯认为，民间童话中，事件的进展完全与“朴素的道德意识”的要求相吻合。因此在民间童话中，现实世界按照我们绝对性的主观评判，被整顿为“好的”或“正确的”形态。

吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》中，批判了众多学者。其中，遭到吕蒂最激烈攻击的，便是犹雷斯。吕蒂严厉批评犹雷斯，对民间童话的看法过于狭窄、片面，考察不足：“这种抽象的、孤立性样式〔指民间童话的文体〕，并不是为了什么目的而采取的手段，而是民间童话的生活形态。这是自然而然地成长起来的。它还对听众产生强烈的艺术效果。而把这种生活形态、或者把它的某一部分沦落为满足朴素道德的手段，这等于把对民间童话的理解变得贫困，简直不可原谅。”（第162页）尽管如此，把民间童话视为某种特定精神活动的表露，犹雷斯这种基本想法，为吕蒂所继承。从犹雷斯以后，民间童话才真正摆脱了作为“纯粹的娱乐”这种被贬低的地位。吕蒂也积极评价了犹雷斯分析这种精神活动时，不再从个别的母题入手，而从整体上把握了民间童话：“由此，他〔犹雷斯〕便打开了研究民间童话形式本身的道路。”（第164页）

内容、母题类别、精神活动，在吕蒂看来，这些当时影响力较大的体裁规范方式，几乎没有牵涉问题的核心。吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》序言中，便表明了自己的学术追求和研究目的：“我们必须尝试把握欧洲民间童话的本质性诸要素。这时，我们不追求对各民族性表现的性格的比较探讨，而追求它们共同的根本形式。在这里，那些从一个讲

述人到另一个讲述人，从一个民族到另一个民族的流传过程中出现的个性差异，并不引起我们的兴趣。我们寻找使得民间童话成为民间童话的东西。实际上，根本形式不可能纯粹地出现。而通过众多个体的比较，能够挖掘到它。我们必须牢牢地把握住共同的东西，而要把偶然的、从个体到个体发生变化的东西排斥在外。”（第5页）

（二）民间童话文体研究史

在欧洲，民间童话的文体研究和其体裁特征研究同样，有着悠久的历史传统。可以说，这种深厚的学术传统逐渐孕育了吕蒂的命题。

1. 文体的初步把握

欧洲学者对民间童话文体的关注，始于威赫姆·格林（Wilhelm Grimm）。格林兄弟于1812年首次出版《儿童和家庭的童话集》（*Kinder-und HausMärchen*）后，直到1857年共刊行了7版。在理论上，哥哥雅科布·格林（Jacob Grimm）要求忠实记录，在实际工作中，格林兄弟，尤其是从第2版主要担任修订增补工作的威赫姆，却对该童话集的文体添加了不少文学性修饰。尽管如此，20世纪70年代以来的考证工作证明，威赫姆的再创造是在理解民间童话文体特征的基础上进行的。[①] 格林兄弟在手稿（1810）和初版（1812）中，采录了不少书面童话。而在随后的45年间，威赫姆努力探究如何使这些书面语言更接近于老百姓的口头语，从而创造了德国书面童话文体的典范。

2. 各种叙事诗律

到了19世纪后半期，欧洲学者对口承文艺文体特征的认识，由格林的经验性总结，走向了对其规律的客观性归纳。从丹麦口承文艺学者、古代北欧文献学者古仑特维赫（Svend Hersleb Grundtvig）开始[②]，口承文艺在形式上的稳定性受到越来越多的关注。1888年，挪威口承文艺学者、

---

① 根据格林研究的权威雷雷克（Heinz Rolleke）、小泽俊夫等人的考证，1812年初版第1卷中的作品几乎都是从其他故事集的转载，或者是有教养的妇女的口述。在后来的修改工作中，威赫姆对这些作品进行了较大程度上的修改。而从第2版开始，威赫姆大量收入裁缝女菲曼（Dorothea Viehman）等下层人民所讲述的故事。一直到1857年出版第7版，对她们的文体基本上没有改动。参见［日］小泽俊夫《格林童话考——围绕着“白雪公主”》第4章、第8章，讲谈社1999年版。

② 关于民间文学的叙事规律问题，古仑特维赫于1863年在课堂上做了一次汇报。1903年，奥尔里克发表论文对此做了介绍。

语言学者莫（Ingebret Moltke Moe），把这种稳定性概括为一种法则，首次使用了“叙事诗律”一词。1913年，芬兰民俗学者阿尔奈（Antti Amatus Aarne）在《民间故事的比较研究》中，提出了与文体密切相关的所谓“变化律”。1916年，莫的“叙事诗律”由丹麦民俗学者、文献学者奥尔里克（Axel Olrik）所继承，在《口承文艺的基本叙事诗律》中，作为口承文艺的10条外在规律而出现。[①]

从文体研究的角度看，奥尔里克的贡献，首先在于阐明基本文体因素、并且把它视为规律这一点。他的叙事诗律，引起了其他研究者对民间童话形式特征的普遍关注，为后来的文体研究打下了坚固的基础。至于奥尔里克的不足，已有不少人有所谈及。如法国民俗学者根纳普（Arnold Van Gennep），他把奥尔里克的叙事诗律视为一种形式上的技巧，认为这不过是任意抽出的机械规律。[②] 丹麦民俗学者胡贝克（Bengt Knut Holbek）则说道：“今天，奥尔里克的研究立场仍然可以成立。不过，至于为什么民间童话存在叙事诗律，他的考察几乎没有太大的贡献。”[③] 关于后者，已经超出了奥尔里克问题意识的范畴。直到约30年后，吕蒂才替他做了解答。

3. 文体概念的发展

假如我们把吕蒂的民间童话样式理论和奥尔里克的叙事诗律相比较，不难发现二者之间存在较大的飞跃。吕蒂的考察，并没有停留在表面的技巧或规律上面。它还牵涉到了人类对于艺术创造的根本态度。这种距离，大概源于吕蒂对“抽象性样式”的理解和把握方式。根据吕蒂为《欧洲民间童话——形式与本质》附加的注释，“抽象性样式”是他从德国美学史家波琳戈的《抽象与情感投入》（Wihelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908）中借用的术语。

19世纪末到第二次世界大战之前，在欧洲美学、美术史研究领域，

---

① 后来，奥尔里克把10条律则发展到了16条。关于“叙事诗律”，奥尔里克从1907年到1909年，连续发表了相关的论文。其中，奥尔里克于1909年发表的论文，国内已有翻译。见［美］邓迪斯编《世界民俗学》，中文版，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社1990年版。大概是为了避免误会，译者用“叙事规律”来代替了“叙事诗律”一词。

② 转引自［瑞士］麦克斯·吕蒂《童话》，日文版，第51页。

③ 转引自［日］小泽俊夫《昔话的语法》，日文版，第178页。

所谓“情感投入说”[1] 颇为流行。后来，一些美术史家，把考察的范围扩展到古希腊、罗马以及近代欧洲艺术之外的作品后，发现“情感投入说”无法包罗美学史的所有方面。西方艺术和原始艺术、东方艺术之间在样式上的差异，显然意味着还存在一种不同于“情感投入”的精神过程。于是，波琳戈先把由德国维也纳学派的鼻祖里戈尔（Alois Riegl）所提倡的“形式意志”，分为“情感投入冲动”和“抽象冲动”两极，主张了不同的“形式意志”将塑造出不同的艺术样式。波琳戈认为，“情感投入冲动”塑造出一种自然模仿式的逼真艺术；而“抽象冲动”从现实事物中除去任意性或偶然性，对此赋予固定或必然的形式，使之永恒化，从而塑造出一种非现实的“抽象性样式”。最后，波琳戈把“样式”从“模仿自然的手段”重新定义为“源于人类抽象需求的构成艺术作品的一切要素”（第 74 页），为原始艺术和东方艺术赋予了等同于欧洲古典艺术的艺术价值和意义，进而扩大了美术史研究的范畴。

随着美学史研究领域所发生的概念变迁，文体作为文艺的样式，其问题的焦点从反映现实的技巧，上升到了创造主体的精神层面。吕蒂在他民间童话样式理论中，积极吸收波琳戈的理论，通过详细的考察，得出了民间童话为基于抽象原理的文艺这一结论。

4. 作为民间童话重要构成要素的文体

在民间童话研究领域，首次把文体视为其重要构成要素的，并非是吕蒂，而是德国文艺理论家佩楚（Robert Petsch）。佩楚在《民间童话的本质与内在形式》（*Wesen und innere Form des VolksMärchens*，1937）中，说道：“假如我们把该去掉的去掉，毫无成见地跳进民间童话的怀里，——只要把自身交给民间童话，每个人都会感觉到其独特的魔力——，便明白对于我们重要的是文体。文体，超越上述所有形式〔如作家文学中的情感投入说〕，而耸立于其中。”[2] 此外，佩楚关于剧中人的看法，直接为吕

---

① 所谓“情感投入说”是由德国哲学家、心理学者、美学家特多尔·里普斯等人所提出的一个学说。他们认为，审美体验来源于情感投入原理。也就是说，当欣赏艺术、自然、某人时，观者先把自身的情感投射到这些对象上面。之后，再把自己的情感，当作对象原有的东西而欣赏它。这种情感的投入把观者的知觉和情感、甚至把观者和对象融为一体，从中产生出审美体验。“欣赏美，等于欣赏被客观化了的自我”，我们大概可以把里普斯的这著名的论断，视为情感投入说的核心概念。

② 转引自［日］小泽俊夫《昔话的语法》，日文版，第 195 页。

蒂所继承。佩楚的造词“图形人物”成为童话样式理论的关键词之一。当吕蒂批判犹雷斯时，还特意引用佩楚，表示了对此观点的共鸣。尽管佩楚本人并没有做进一步的实证工作，和波琳戈关于“抽象性样式”的论述同样，佩楚关于民间童话文体的研究，为吕蒂童话样式理论提供了成长的土壤。

此外，在表述语言方面，吕蒂受到了弗里德赫《现代诗歌的结构》（Hugo Friedrich，*Die Struktur der modernen Lyrik*）的影响。童话样式理论十分独特的术语，散见于该著作之中。在文体的把握方式上，吕蒂十分接近于他的同事兼好友、瑞士现象学家叔泰戈（Emil Staiger）的观点：“我们所谓的文体，是指完整的艺术作品从任何视角考察都会呈现出的相互呼应……无论是在诗句的结构上，还是在母题的选择上，还是陆续登场的剧中人和物象上，文体都有所体现。文体，便是多而合一，是变化中的持续。”叔泰戈的这段话，和吕蒂根据文体的统一性把民间童话视为艺术的态度，基本一致。

从上面我们了解到，童话样式理论是吕蒂在欧洲学术界体裁规范的迫切需要下，继承和发展相关研究成果之后的产物。由威赫姆、奥尔里克、波琳戈、佩楚等人逐渐孕育的样式乃至文体研究，到了 1947 年，在《欧洲民间童话——形式与本质》中首次作为实证性较强的理论而出现。

三　民间童话样式理论

民间童话样式理论，主要由五部分组成。每一部分之间存在密切的关联。这里，我们按照吕蒂的思路，对此做些简介。至于书中吕蒂所列举的众多例子，由于篇幅的关系，一律省略。

（一）一元性（eindimensional）

传说和民间童话中，都出现人间和非人间两种不同层次的世界。吕蒂把二者分别叫作“此岸”和“彼岸”，再把这两种世界的住民称作“此岸者”和“彼岸者”。

传说中，“彼岸”和“此岸”的接触，使得“此岸者”产生诸如恐惧、紧张、疑惑、悲哀等心理体验。民间童话则不然：“民间童话的剧中人在自己和彼岸者之间，感觉不到隔绝。对他们而言，彼岸者只有作为助手或迫害者才有意义，彼岸者的出现本身不会引起他们的兴趣。”（第 10 页）两种属于不同世界的剧中人之间，缺少一种精神上的隔绝。假如民

间童话的剧中人，对"彼岸"乃至"彼岸者"感觉到恐惧或好奇，大多是一种普通的和世俗的恐惧或好奇，而不是超现实的不安或好奇。民间童话中，"此岸"和"彼岸"这两种世界的异质性，主要体现在二者之间的地理距离："传说中，彼岸者表面上处在离人类接近的地方，在精神或体验上却被隔绝。而民间童话中，彼岸者处在离人类遥远的地方，在精神或体验上却离人类很近。对民间童话来说，地理的隔绝，是表现那些精神上异质的东西的唯一方法"。（第14—15页）换言之，民间童话把精神上有区别的东西，投射到一条线上面，用外在的地理距离来暗示内在的隔绝。民间童话中原来多元的世界被表现为一元。从这个意义上，吕蒂使用"一元性"一词，来规定了民间童话的第一个特征。

（二）平面性（flächenhaft）

从这里开始，吕蒂把论述的范围扩展到物象、肉体、特性、环境、关系、时间等方面："民间童话中，不仅令人感觉不到日常世界和非日常世界之间隔绝。总的来说，在那里，在所有意义上不存在深度。出现在那里的，都是没有实质的、不具有内在世界的、或不具有周围世界的图形。"（第18页）

在物象方面，吕蒂指出了三点：首先，民间童话中的物象，大多具有平面性的或线条性的外貌。这些物象，和传说中那些带有立体感的日常用品大不相同。其次，传说的具体物象如同生命体一般逐渐变形，而民间童话的线性或平面性物象，就像金属一样坚硬，很少发生变化。有些魔物突然变为完全不同的事物，而这种突发的机械变化，对我们的空间感觉不会留下任何影响。再次，由于传说的物象存在于日常世界之中，它们不但把浓厚的日常氛围渗透在其中，还反复为剧中人所使用。而民间童话的物象，只有在非常特殊的、冒险性场合中，才被使用一次。使用者不会把这些物象，移植到他们的生活空间。

在剧中人方面，吕蒂首先指出了，民间童话的剧中人（包括动物）缺少肉体的和精神的深度这一点。他袭用佩楚的术语，把民间童话的剧中人称作"图形"："民间童话的剧中人，如同用纸做的图形。任意剪去一部分，并不发生本质上的变化。原则上，即使遭到这种伤害，肉体的和精神的痛苦不会得以表现。只有为了随后的情节必要时，他们才流眼泪。否则，民间童话的剧中人剪去四肢，却连一根睫毛都不动。"（第21—22页）。只有为情节发展必要时，民间童话才谈及剧中人的精神活动或性

质，即使是这时，它也很少使用名词（如天真、同情等），而主要通过剧中人的行为（如主人公毫无警惕地信赖哥哥等）表现。换言之，情感和性质被投影到情节的平面上面："民间童话中出现的图形人物，基本上都很冷静。即使出现诸如气愤、愤怒、妒忌、所有欲、爱情、憧憬等词汇，并非是要讲述真正意义上的兴奋、欲望、热情。民间童话知道残酷的刑罚，却不知道报仇心。民间童话知道订婚或婚姻，却不知道色情。民间童话知道彼岸者，却不知道超自然情感。民间童话根本不会讲述情感世界。民间童话将其转换为情节，将内在世界置换为外在事件的平面。"（第27页）其他所有事物同样如此。例如，原来在一人内部得到统一的多种可能性，被分配给并列在同一个层面的剧中人。由于缺少智慧、意志、忍耐，当面对困难时，他们便依靠外在的援助："民间童话尽可能地使用外在的事物，以之取代内在的事物；使用外在冲击，以之取代精神上的推进力。"（第26页）

除内心世界外，民间童话的剧中人，也不具有外在的周围世界。传说把人物描写为一个处在多层次的环境世界、并且和同时代、前后时代有着密切的、内在联系的活体。换言之，传说把多种事物放在一个空间，使之多层次地交织在一起。而民间童话把这些事物，并列在同一个平面上面。假如说传说人物是一个"倾听、凝视事物的人"[①]，那么民间童话的主人公便是一个"流浪汉"（第28页）。民间童话具有一整套方法，把主人公送到远方。那些剧中人之间，不存在固定的永久性关系。那些配角，一旦对情节失去意义便消失，不再成为话题。民间童话不把剧中人之间的关系描写为无形的内在联系，而通过礼物的形式，作为一种可视的关系，发生在剧中人之间。换言之，连相互关系都站在和剧中人同样的平面上。

和此岸同样，民间童话的彼岸也缺少具体的构思。传说中，彼岸者的世界是"稍微可以抚摸的、逐渐消失在黑暗中的、立体的东西"（第33页）。而对民间童话而言，和此岸者相同，彼岸者不过是推进情节发展的图形。他们被描写得同样明确、平面。二者的相遇并不构成亲密的结合，而保持着相互孤立的并列状态。"那些由彼岸者授予此岸者、并且和双方都缺少特殊关联的礼物，处于二者之间。这个礼物一方面把二者相结合，

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话与传说》，《民间童话和传说——叙述文学的两种基本形式》，日文版，第30页。

另一方面又把二者相隔离。”（第 33 页）

民间童话也缺少时间的层次：“民间童话的剧中人不过是图形，不过是缺少内在世界的情节的承担者，民间童话中自然就不存在关于时间的体验。”（第 37 页）民间童话的图形人物，不因时间而改变形态。民间童话中，所有的形态变化，机械地出现在瞬间。它令人感觉不到诸如发展、生长、衰退等时间的流逝。假如传说人物沉睡一百年，或者多年生活在地下王国，那么一旦回到此岸，便四肢粉碎，或起皱缩小，最后变为老年人。而民间童话中，一百年后“玫瑰小姐”和过去一样年轻美丽。当她和年轻的拯救者结婚时，二人便站在同一个层面：“传说中，拯救者和被拯救的可怜的灵魂之间的婚姻，基本上不可能。因为死亡和时间介于他们之间。一旦进入彼岸的人不再成为人类。而对民间童话而言，彼岸并非处于‘完全不同的’层次。不仅如此，连过去，都毫无紧迫感地和现在相互并存。”（第 40 页）

最后，吕蒂总结了民间童话第二个特征“平面性”：“无论在空间上还是在时间上，无论是在精神上还是心灵上，民间童话都放弃了有深度的构思。就像用了魔法似的，它把那些原来具有内在关系或者前后关系的事物，重新排列成并列的关系。民间童话把非常丰富多彩的内容，投射到同一个平面上面，它彻底一致的这种态度，简直令人惊讶。”（第 40 页）从这种一致的态度中，吕蒂便确认了形式意志的存在：“我们感觉到，这种平面性表述法并不是来自无能，而诞生在民间童话非常决然的形式意志。”（第 41 页）

（三）抽象性样式·抽象性（Abstraktheit）

假如讲述人一贯进行平面性的叙述方式，民间童话自然就带有脱离现实的抽象性。吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》初版中，对“抽象性样式”一词附加了注释：“我从波琳戈借用这一术语（《抽象与情感投入》第十版，慕尼黑，1921 年）。但是，这并不意味着我对他的整个理论采取特定的立场（关于这一问题的基本论述，参见《民间童话与传说中的礼物》第 28 项，注释 A）。”再看其博士论文《民间童话与传说中的礼物》第 28 项注释 A，吕蒂便写道：“从这里开始，我把民间童话的样式形容为抽象性，请在波琳戈所说的意义上理解此词。不过，我对波琳戈关于抽象性样式的产生原因、发展及其历史的考察，不采取特定的立场。作为一种纯粹的记述，抽象性这种表现，因其绝对性，十分符合民间童话的

形式意志。它远比‘样式化’这种暧昧的相对化表现，或者‘理想化’这种易于导致误会的表现，更加合适。它纯粹的色泽和几何学性形态，和那种微妙变化的色调或个性化了的肖像相比，并不是更加‘理想’，而是更加抽象（偏离现实）。”[①] 在《欧洲民间童话——形式与本质》中，吕蒂把前面所确认的“形式意志”和民间童话多种非现实的文体现象相结合，得出了民间童话为源于抽象冲动的抽象性样式的结论。

首先，吕蒂把民间童话比喻为抽象画：“平面本身就要求轮廓和色彩。画家所画的绘画要求边框和色彩，雕刻家的塑像则可以抛弃二者。立体塑像的轮廓，消失在空间的深度之中。其轮廓逐渐变得模糊不清。而在平面上面，线条既尖锐又明确。肉体的外表，总是暗示着隐藏在其中的内部。而平面自身便是孤立的。绘画一方面可以除去这种纯粹的、平面的、偏离现实的性格；另一方面也可以使之增强。另外，绘画，可以〔使得对象〕显得具有曲线、立体性或现实性，也可以把平面看似具有深度。不仅如此，绘画也可以保持事物的平面性，还可以附加几何学性线条或极端色彩，来强调其平面性。民间童话，便采用最后一个途径。”（第 42—43 页）

作为尖锐轮廓的来源，吕蒂首先列举“民间童话不是描写各个事物，而只指示它们”这一点。由于详细的刻画，传说就“陷入太充满的混乱之中”（第 43 页）。详细的刻画，无法传达轮廓尖锐的肖像，反而夺取整体的俯视。相比之下，“欧洲民间童话不知道描写欲”（第 43 页）。它诸如统一的形容词、简单的指示等叙事方式，把对象作为一种总体上被把握的统一体，而留下深刻印象。“由名词的直接记述，为民间童话的所有因素赋予民间童话的整个样式所追求的形式上的固定性”（第 46 页）。此外，吕蒂也列举了下面几点：

首先是物象的形状。吕蒂指出，民间童话所指示的物象本身，大多是具有尖锐轮廓的固体。其次是人物的形态。在民间童话的图形人物身上，不存在任何暧昧的东西。当图形人物被砍掉两半时，“我们所见到的，是对称形地分为两半的两部分，其各部分具有明确轮廓的线条，从中不流出一滴血，对它固定的形状毫无损害。”（第 47 页）再次是金属化和矿物化。民间童话倾向于把事物或生物变为金属或矿物：“民间童话对金属或

① 转引自［日］小泽俊夫《昔话的语法》，日文版，第 181 页。

矿物的喜爱，甚至对固体物象的喜爱，十分有利于对民间童话赋予固定的形式和特定的形态。”（第 48 页）在所有金属中，民间童话尤为喜爱那些贵重且稀罕的金属。这些金属为金属化的对象赋予了强烈的光泽，在它和现实中的原貌之间形成尖锐的对比。再次是色彩。现实中，混合色远远多于纯原色。而民间童话喜爱纯粹的超原色，包括金、银、红、黑、蓝。作为混合色，只出现灰色，而灰色在民间童话中，具有金属的性格。作为生命象征的绿色和那些微妙的、个体化了的颜色基本上不会出现：“民间童话从不重涂颜色。多种色彩丰富地交融在一起，这导致尖锐的线条画法。”（第 50 页）最后是情节的线条。民间童话的情节，决然地向远方伸张，仅把少数的主要人物带到遥远的地方去。它由每个剧中人所承担。这些剧中人，无论是主人公还是配角，都具有自己的功能和明确的轮廓。他们之间的并列关系乃至前后关系，为民间童话的情节赋予整体的展望：“民间童话只有一根明确可视的线条。这种民间童话单线性的相关概念，必然是民间童话情节的**多肢性**。单肢性的传说给我们的是空间、深度、阶层、氛围。民间童话细小的情节线条，由多数的片段而获得生命。剧中人相互之间的内在关系或共同关系都被分解、孤立化、投射到情节上面，而变为前后关系。这种单线性和多肢性，将形成抽象性样式的基础和前提。”（第 61 页）

作为其抽象性的表露，民间童话还有多种特殊的现象。如难题、极端的报酬和惩罚、那些只有必要时才出现且发挥出魔力的助手和魔物等。其中，吕蒂详细分析了“民间童话中所有事物都是恰好一致”（第 55 页）这一现象。民间童话的图形在恰好时采取恰好的行为，或发挥出恰好的功能。另外，“所有期限倾向于一般最大限度地被利用，或者稍微超时”（第 56 页）。“差一点”“一旦……就……”“立即”“刚刚”“正好”等，便是其常用表现。当引用阿尔巴尼亚的民间童话后，吕蒂便说道：“这个阿尔巴尼亚的民间童话中，并不出现什么魔法。而它的抽象性样式构思，亦即各状况准确地相互一致，这和外在的魔法同样具有魔法性。不，实际上，这比那些魔术更加偏离现实。因为魔术行为或魔术信仰，属于人间的现实。而民间童话中，情节线条本身，以抽象性结构而构成。”（第 58 页）至于其他相关的文体现象，由于已有前人充分的研究，吕蒂只是简单谈及。如固定的公式（包括特定的数字、重复、发端句和收尾句、咒语等）、偏离现实的种种记述、极端化和对比等。

最后，吕蒂总结了民间童话第三个特征“抽象性”：“民间童话的抽象性样式，为民间童话赋予了清澈感和准确性。这种抽象性样式构思，既不是贫困也不是无能，而是极高的形成能力。它以一种令人惊讶的一贯性，贯穿在民间童话的所有因素，并且为这些因素给予坚固的轮廓和洗练的轻快感。这种抽象性样式构思，与那种枯萎且失去生命的不动性，毫无关联。因为，快速又决然的情节发展，便属于这个抽象性样式构思……然而，这种运动并非是随意性的，其形式、方向、法则严格地被规定。剧中人作为图形的样式，给予民间童话以固定性和形态。叙事诗性推进力使之活动，并赋予活力。固定的形式和游戏的优雅，相互交融，保持着统一。以一种纯粹的、明确的、悦人轻快的运动性，民间童话将充满非常严格的法则。”（第 65—66 页）

（四）孤立性（Isolation）和普遍结合的可能性（potentielle Allverbundenheit）

从“一元性”引出“平面性”，再从“平面性”引出“抽象性”之后，吕蒂进一步地挖掘民间童话这一抽象性样式的根本标志：“民间童话的一元性、对彼岸和此岸两种世界的隔绝的那令人惊讶的不敏感性，这与民间童话记述自身的平面性相对应。这种平面性本身，不过是抽象性·线性样式的一个侧面。抽象性样式的最重要标志，便是孤立化。”（第 67 页）在吕蒂的笔下，前面三种特征在“孤立性”这一点上，找到了契合点。首先是一元性：“超自然情感的缺少、或者在和彼岸者的交涉过程中缺少诸如好奇、憧憬、不安等，这事实本身说明，民间童话的图形人物在人际关系中相互孤立。……他们只不过作为行动者而接触。那种实体的、或者由此持续的兴趣，不会把二者相结合。”其次是平面性：“平面性记述，是一种使之孤立化的记述。所有立体的塑像，都无法一眼展望。而平面被分解，自身便是孤立的。民间童话的图形人物，既没有内部世界和周围环境，又没有祖宗后代或时代之间的关系。”（第 67—68 页）再次是抽象性：“〔民间童话中〕那种尖锐的轮廓、把物象和剧中人清楚地相分割。显眼的色彩或金属的光泽，使得每个物象、动物、人物格外突出。金属或矿物性质，则赋予不变的坚硬性。民间童话的图形人物不是由血肉构成。亦即，他们并不是由柔软的、有着适应力的、需求和他者关系的素材而构成，而是由坚硬的、无法改变形状的、孤立性的素材而构成。”（第 68 页）“民间童话追求那些稀罕的、高价的、极端的东西。这些便是孤立的

东西。"（第68—69页）"民间童话关于情节的记述，也发挥出孤立化的作用。其记述方式纯粹地谈及动作，而放弃所有的详细刻画。其记述方式只指示情节的线条，而令人感觉不到情节所展开的空间……〔民间童话的素材〕只有在规范情节时，才出现名称。而那些森林或泉水，从不构成环境。"（第69页）

孤立化倾向，支配着整个民间童话。上面提到的视觉性孤立化，还与一种非视觉性孤立化相对应。亦即情节的展开方式同样处在孤立化的原理之下。民间童话的各个情节片段，和它的人物同样，"把自己关在壳里"（第69页）。正因为如此，民间童话的剧中人，不会从前面的片段中吸收别人的经验，或从头重复原来的行为："这就是民间童话最显著的、对近代读者最难以接受的性质之一。假如能够敏锐地把握且准确地解释这一性质，那么我们在真正意义上，向这个叫作民间童话的谜的揭示，靠近了一步。"（第70页）吕蒂否定，重复来源于民众的无能这种说法："如果是写实·心理文学，这大概是缺点。而民间童话中，这便是抽象性·孤立性样式纯粹的、必然的归宿"（第76页），"只有民间童话的整个样式、渗透在民间童话所有部分的孤立性样式，才使之成为可能〔指重复〕。为民间童话赋予这一效果的，并不是拙劣或笨拙，而是形式上高度的洗练"（第85页）。吕蒂自问，假如各个片段真正孤立，和其他片段没有任何关联，那么第一个片段的语句怎么会一句不差地重现在第二个片段中？于是，吕蒂把孤立性分为"内在孤立"和"外在孤立"两种："只有一种形式意志贯穿在民间童话之中。所有片段源于这里。由于这个形式意志反复塑造同一个图形，这些图形既是相等，却又是非从属关系。然而从外部看，亦即对视觉和听觉而言，民间童话的各部分把自己关在壳里，保持着独立性。因此——正因为如此——民间童话能够把内容相等的状况重复两次、三次，使用同样语句对此进行报告。假如各片段不是自我封闭性的，换言之，没有遮断外部，那么必须令人想起前面的旧场面作为补充，也必须缩短这些旧场面，或者使之变为某种变奏"（第92页）；"片段独立于前面〔的片段〕，而依存于无形的形成力。这种形成力正是构成那些前面出现的事物的，它自身遵守严格的规律。后面出现的场景，并非是前面出现的场景的模仿。后一个场景之所以和前一个场景非常相似，不过是因为二者具有同样的来源。他们彼此之间相互孤立。而这两个场景，都是贯穿于整体、要形成同样形式的一种意志的儿女。尽管彼此之间缺少关联，它

们由同一个中心而得以形成和维系”（第 94 页）。

从上面关于“内在孤立性”和“外在孤立性”的论述中，吕蒂便引导出了民间童话的两种根本标志：“可视的孤立性和不可视的普遍结合的可能性，我们大概可以把二者视为民间童话的根本标志。相互孤立的图形，为无形的东西所引导、结合，构成和谐的组合。二者相互规范对方。只有那些无根的游子，那些不受任何外在关系的约束、并不受任何内在联系的约束的东西，才能够随时都发生任意的结合和分离。从另一个角度看，孤立性只有通过和任何事物发生关联的能力，才能获得真正的意义。假如没有这种能力，那些从外部相互孤立的各要素，便不稳定地四处散乱。”（第 93 页）这里的“（可视的或外在的）孤立性”和“（不可视的或潜在的）普遍结合的可能性”是相关概念。民间童话的图形人物尽管具有孤立性，却拥有和所有事物相结合的能力；而是正因为具有孤立性，他们才有了这种能力。在吕蒂看来，那些诸如“给主人公奶酪的星星”“跟随主人公来到海底的牝马”等都是“孤立性和普遍结合性的法则”的表露：“传说中，各个要素相互交织在一起。由于过于特殊化，它们无法立刻适应任何必要的地方。传说的要素作为固定的共同体的组成部分，和这个地点紧密联系在一起。它们无法随机应变地发生新的结合关系。而民间童话的诸要素，完全地相互孤立。它们从任何持续的结合解放自己，为了新的结合关系变为自由。而连这种新的结合，也不过是暂时的连接。和它的产生一样，这种连接便轻易地重新解散。”（第 101 页）不过，对吕蒂而言，最能够完整地体现“孤立性和普遍结合性的法则”的便是所谓礼物、奇迹以及盲目母题。

一方面，礼物的赠送和接受，证明主人公具有能够任意结合的能力；另一方面，礼物又反映出主人公的孤立性：“主人公和外部的关联，并非是直接且持续的，而是把礼物而且把可视的孤立且固体的礼物作为媒介。这个礼物不会和主人公一体化，主人公把它作为一个外在的东西而接受、使用，然后再将其扔掉。即使是精神上的礼物，主人公在本质上把它和那些固体的礼物同样对待。特性或能力，甚至是伤害，不会和整个人格融为一体，只有在外在状况所要求时，才发挥出作用。”（第 104 页）另外，那些具有普通外表却可能发挥出幻想性作用的礼物本身，便是“外在的孤立性”和“潜在的普遍结合的可能性”最纯粹的表现：“那些充满着空想和奇迹的礼物，可以克服任何状况和原来的性质。这种礼物没有扎根在

任何地方，而具有和任何事物普遍发生结合的能力。它最纯粹地体现出，支配着民间童话的孤立性和普遍结合的可能性。”（第 106—107 页）甚至是奇迹，主人公作为礼物而接受：“奇迹的礼物，民间童话中一般礼物的一种发扬……所谓奇迹，其样式终极的、最完全的表现。”（第 106 页）对民间童话而言，奇迹以一种不言而喻的形式，毫无障碍地被编入到抽象性样式之中。民间童话把所有事物作为孤立的、具有普遍结合的可能性的东西而把握。奇迹则把二者表现得格外敏锐、明确。无效母题本身就是一种孤立的状态。民间童话只有为情节发展需要时，在自我封闭的片段中谈到事物。于是，它的各要素在某一方面或某些方面，失去原来的效力，从而成为无效母题。完全失去作用的盲目母题，更是如此。它们尽管对情节发展不具有任何功能，作为抽象样式的构成要素，留了下来。而无效母题也罢，盲目母题也罢，它们在保持“外在孤立性”的同时，都暗示着民间童话隐藏在背后的法则。当主人公在没有任何说明的情况下具有必要的知识而采取准确的行为时，当主人公收到三件魔物却只使用两件而结束他的冒险故事时，这些无效·盲目母题便令人感觉到主人公由一种无形的法则所引导。这种无形的法则，便是塑造一种特定形式的形式意志。

民间童话的“孤立性”和“普遍结合的可能性”，其最主要的承担者便是主人公。民间童话耀眼的聚光灯，跟随主人公而移动，只是照明他狭窄的行动范围。从这一照明中，我们可以看到主人公接受所有本质性结合关系，而以一种随时都可以解除非本质性结合关系的姿势，作为孤立者前进。在不知不觉当中，主人公遵守必要的条件而行动。在不知不觉当中，他们和世界的中心力量联系、受到帮助、被引导。只要和情节发展无关，这种联系是无形的，也是缺乏活力的。主人公由此显得独自一人。而一旦有了需要，他们便以一种游戏般的轻捷性产生出联系：“民间童话的主人公就像是提线木偶，他们由一个重心控制。而这一重心又由世界的本质性力量而得以维系。尽管相互孤立，民间童话的提线木偶，以一种至高无上的优雅和准确性，一边保持和全世界的和谐，一边向目标行动。因为有一种这个提线木偶所不知道的却又符合它的作用，向这一目标发挥出功能。”①

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话与传说》，《民间故事和传说——叙述文学的两种基本形式》，日文版，第 30 页。

文体的统一性，可以说是吕蒂评价民间童话艺术价值的最主要依据。他在《民间童话和传说》一文中，概括了前面几种特征之间的关系：

> 民间童话是一种文学，它以一种最高程度上的文体的一贯性，反反复复地表现一件事情。即一个孤立的，换言之，和某种相对价值缺少密切关联的人。正因为如此，这个人，在一条寻求本质性关系的路上，自由行走。民间童话的整个样式，完整地、美妙地描述他的这种孤立化和所有事物之间的联系。现在，我们可以了解民间童话的一元性。所谓一元性是彼岸者和此岸者在同一个层面相遇，而且二者之间的接触基本上和此岸者之间或彼岸者之间的接触同样简单地产生。这实际上是和所有事物相结合的潜力的一种表现。与此同时，它也反映孤立性。和传说不同，民间童话不知道此岸和彼岸的彼此交流，而只知道它们的相互并存。现在，我们可以了解它对所有人物、事物、事件的轮廓尖锐、平面的描述方式，亦即，民间童话完全的抽象性样式。只有这一样式才能够把孤立化和所有事物之间的联系，描写得如此完整、敏锐。（第 48 页）

（五）空洞化（Entleerung）[①] 和含世界性（Welthaltig）

在前面基础上，吕蒂谈及了民间童话最后一个特征。它和前面几个特征密切相关，甚至可以说它是从这些特征中诞生的，这便是把所有事物包容在其中的性格。

吕蒂批评别塞斯基的母题分类，认为并不是某种特殊的母题构成民间童话，民间童话从现实或其他体裁中吸取多种母题，对此赋予一种适合民间童话的姿态，从而形成“民间童话母题”。巫术性母题、神话性母题、共同体母题、世俗的母题、有关色情的母题等，这些母题作为一种构成要素，都被编入到民间童话特有的样式中。那些隐藏在背后的巫术的、信仰

① 吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》中，原来使用的术语是“纯化”（Sublimierung）。笔者认为，他在《民间童话与传说》中使用的“空洞化”一词，大概更能够体现出其含义。这里，暂且使用“空洞化”来替代“纯化”。

的、原始的、现实的起源和背景几乎完全消失。[①] 它们从所有意义上的重量、精神上的紧张感获得解放，还从现实的不确定性或部分意义获得解放，从而成为能够自由活动的、明白不过的、重要且具有深意的情节要素。民间童话把几乎所有的母题，作为一种失去实质的形式，吸收在其中。吕蒂把这种现象，叫作“空洞化”。通过“空洞化”，不论其原来的性质如何，民间童话把多种多样的母题包容在其中，从而获得“含世界性”的特征。

那些失去实质的图形，无论是此岸者还是彼岸者，是高层人物还是底层人物，是熟人还是陌生人，民间童话把这些作为同一个图形，毫无隔绝地摆在一起。无论是超自然母题，是世俗母题，还是共同体母题，不论原来的背景、起源以及性质，民间童话把它们同样容纳在其中：“民间童话的空洞化性孤立作用，构造出‘自由’组合的可能性。”（第 144 页）由于自身的含世界性，民间童话要讲述人类存在的两极。关于这一点，吕蒂做了精辟的解释：

> 说到底，民间童话作为形式，调和一个存在绝对的两极。亦即，窄小和广阔、静止和运动、规范和自由、单一性和多样性。窄小和广阔。所有图形人物严格封闭的形状，或者民间童话套在事物上面的框架（房屋、窗户、墙壁、塔、城堡、手提箱等），它们和向远方伸张的情节形成对立。故事的情节通达最遥远的边疆。无论是按字面讲，还是按比喻意义上讲，主人公达到超越人间的高度。亦即，他费几天的工夫爬上“至高无上”的树，到达陌生的城市。或者他所行走的路最后通达云彩上面。贫苦的农民儿子就位，娶公主为妻。与之相反，女王或王子，从他们统治地位一下子坠落到深渊。主人公甚至到

① 关于这一点，柳田国男持有类似的看法。众所周知，柳田最初着手日本昔话研究，为的是挖掘古代日本信仰的原貌。而在 1948 年出版的《日本昔话名汇》序文中，柳田从昔话本身的性质考虑，对这一类研究提出了怀疑：“把假如没有信仰无法相信的故事所谓一种现实来听讲，这便是神话。现在，叫什么神话学的人们从中窥视昔话的起源。这大概没什么不对，我倒觉得立即这样断言却很难。因为（昔话中）信仰已经发生了变化，我们不可能证明这一点。从昔话中寻找我们祖先的古老信仰，这确实是一件令人愉快的事。而就像今天，以证明作为学问基础的时代里，这种做法十分危险，甚至令人担忧它把学问沦落为爱好或玩具。那的确是需要注意的问题，而只是从这个角度研究昔话，就难免稍微不可靠，我也不会提倡。”

达诸如大洋、地狱、地下世界等深层。民间童话的平静，以确切不移的、明确的、单义性的、固定的形式为基础。其情节的承担者，是具有尖锐轮廓的图形（包括人物和物象）。此外，情节本身也被画得非常纯粹、确切。情节迅速地、决然地前进。图形人物，以一种向往远方的运动，在情节的平面上被带到遥远的地方去。这些剧中人，尽管其固定的形式，却显得充满活力。他们轻捷的运动性，和民间童话中能够想到的所有事物都可以实现这一点，留下强烈的自由感。不过，这一自由并不等于恣意。严格的规律支配着民间童话。民间童话，不是粗野的幻想的产物。无论在母题的选择上，还是在形式上，民间童话都在遵守严格的法则性，和所有纯粹的艺术作品同样，民间童话自由地充实这一法则性。因为只有充实这一法则，民间童话才能实现自我。民间童话把具体的多样性，把握为公式性复数。物象或人物或时间（日、年）的数字二、数字三、数字七、数字十二、数字一百。片段或情节部分的数字二、数字三。就这样，多样性以公式相互连接，成为单一性。再加上，单线化倾向、主人公或情节的单一性倾向，还有民间童话把目的追求到底的性格。这些为多数的图形人物或片段提供坚固的中心（第 142—143 页）。

吕蒂断言，“空洞化孤立作用”，同时又是民间童话把整个世界包容在其中的前提：“使用其他任何方法，民间童话这一叙事诗性短形式，也无法成为含世界性。现实性较强的个性化叙述，大概会使之放弃普遍性。只要看一看民间童话多么慎重地把这种必然性作为自己双重意义上的优点，那么我们就能够深刻理解民间童话隐藏着多么高深的艺术形式。亦即，失去内容的母题变得半透明、轻快。于是，它不仅成为纯粹、明确、闪光的母题，而且还能够和其他事物简单地结合在一起。这时，尽管通过空洞化作用被空洞化，这些母题还是代表着现实存在的多种可能性。这些母题本身，已不再是现实本身。然而它们反映着现实。亦即，世界倒影在一个叫作民间童话的玻璃球里面。”（第 144 页）实际上，这里的“世界倒影在一个叫作民间童话的玻璃球里面”一句话，直接和波琳戈关于抽象性样式的记述相呼应。波琳戈认为，塑造抽象性样式的“抽象冲动”是当面临周围环境的模糊不清或多样性后，人类产生巨大的内在不

安的一种结果；是为了形成静止点而努力的结果；是为了从无机物中，找到绝对性、必然性、法则性而努力的结果。这一系列的努力是“到达固定的线条、结晶一般的形态”以及“对空间叙述的抑制”。于是，即使面对颠倒的世界肖像，人类从一种抽象性的、解放于所有局限性的形态中，能够找到一种安宁。吕蒂通过一种比喻的形式，说明了民间童话是源于抽象冲动的一种抽象性样式。“基于美术史研究而产生的概念，被发现在同样反映人类悠久的精神史的民间童话之中”，小泽俊夫就在这一点上给了吕蒂以极高的评价：“查明人类美术史上，存在由情感投入而诞生的美术和由抽象冲动而诞生的美术，这是波琳戈的贡献。而在文学方面，基于情感投入原理的文学占多数的情况下，查明口承的民间童话立足于相反的抽象原理，这便是麦克斯·吕蒂伟大的贡献。”①

今天所谓的欧洲民间童话样式理论，主要指的是上面五种文体特征的总称。而吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》中的“民间童话的功能和意义”部分，对民间童话和传说进行了总体上的比较。这里，只是简括其主要观点：（1）在欧洲，几百年来民间童话和传说之所以相互并存，这是因为二者分别具有自己的存在意义，它们之间存在一种相互弥补的关系。（2）传说是诞生于令人心动的体验的一种“前科学性—前文学性的原始性复合体”（第149页）。而民间童话是诞生于一种内在平安的、比传说更纯粹的文学，甚至是一种文学的“最终形式”（第173页）。（3）传说把一个遭到强大事物的袭击的灵魂体验形象化。于是它倾向于表现那些个别的、片段的、具有个性的对象，显示出更多的抒情诗性格。而民间童话以一种宁静的视角，进行准确、尖锐的描述。具有更多的叙事诗性格。（4）传说要使得人们感觉到迷惑、快乐、不安、兴奋。传说是一个尽管保持着部分的关系却孤独的人，在令人不解的世界里认识、摸索而提出的疑问。作为一种“诗的科学”（第185页），传说要努力表明一些部分现象。而民间童话既不做解释又不做说明，而“只是看，然后叙述”的一种“梦想秀〔show〕”（第152页）。它只是令人在一种宁静的叙事诗光景中，看到被净化了的世界。关于人类存在迫切的问题，民间童话以自己的方式，提供一种深刻的、令人感到幸福的答案：“就像那些神奇的助

① ［日］小泽俊夫：《昔话的语法》，日文版，第193、239页。

手送给主人公礼物一样，民间童话本身给予听众一种放心感、力量以及幸福”[1]。

四　关于民间童话样式理论

小泽俊夫说道，“如今不知道吕蒂理论，就无法从事民间故事研究”[2]，这给了吕蒂极高的评价。小泽自20世纪60年代以来，还积极做了一系列的翻译介绍和普及工作。吕蒂在欧洲学术界所产生的影响，我们更是可想而知。如德国民间童话研究者莱恩（Friedrich von Der Reyen）说道：“（吕蒂的研究）引起了我强烈的兴趣，并且把我吸引住了。这个课题非常有益，牵涉了问题的核心，给了我很多新的启发”；德国民间童话研究者兰克（Friedrich Ranke）说：“先不谈别的，首先，吕蒂非常有效地解释清楚了民间童话的本质”；瑞典民族学者、民俗学者史斗（Carl Wilhelm von Sydow）又认为：“我格外觉得这个研究特别的重要。在民间童话和传说研究领域里，这个研究的成就恐怕是最高的。”目前，民间童话样式理论，已成为民间童话文艺学研究中不可缺少的基础理论之一。

尽管如此，也有不少研究者认为吕蒂所使用的术语过于独特、“古怪”。实际上，民间童话样式理论的五种概念作为一种记述方式，除了一些吕蒂的追随者，并没有广泛为人接受。[3] 也有些民俗学者批评吕蒂，说他忽略了民间童话实际的传承人。吕蒂作为文艺学者，严格地把论述范围局限在叙事文本本身。于是他的论述中，不免出现以民间童话为主语的句子。对民俗学者而言，诸如“民间童话喜欢……”“民间童话不知道……”等记述方式，大概难以接受。因为他们认为处在传承的主导地位的，永远都是“民众”。在吕蒂的笔下，民间童话好似获得了自己的意志，实际上有意志的却是传承民间童话的“民众”，而吕蒂的这种记述方式简直把讲述人和听众赶出了民间童话王国，民间童话所具有的特性便无法得到应有的重视。关于这一点，吕蒂在《民间童话中的自由和束缚》

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间童话与传说》，《民间故事和传说——叙述文学的两种基本形式》，日文版，第58页。

② 《欧洲童话——形式与本质》译者后记，第249页。

③ ［德］黑尔曼·鲍金戈：《日常口述的诸结构》（Hermann Bausinger: *Strukturen des alltäglichen Erzählens.* In Fabula, 1 Bde, 1958），日文版，竹原威滋译，《民俗学的理论——超越历史地理学的方法》，法政大学出版局1994年版。

一文中，做了如下回答：

> 几种不同讲述形式的诞生，这不仅源于那些具有不同气质的诗人当时的心情、或他们不同的才华。那些口承的体裁之所以能够维持自我，无疑是因为它们能够呼应听众的要求。当然，与此同时，口承文艺的前提，便是它适合从一个人的嘴里到另一个人的嘴里流传。然而，这些实际的前提条件，尤其是它的形式性，仅仅就是前提条件——假如，这些程式故事，同时不为人喜爱或不为人所期待，由此在其形式中缺少对听众而言的魅力，那么这个故事便不再得到普及，不管它多么适合于口头传承。只有诗人、讲述人以及听众的欲望冲动，才能使得故事或体裁成立，才能使之赋有生命。听众从报告中期望得到不同于机智的某些东西；从仪式歌中期望得到不同于行军歌的某些东西；从民间童话中期望得到不同于传说的某些东西。听众在期待着能够听到不同的内容、不同的语调、不同的形式，以及特定的文体。听众从传说中期望得到感动，而从民间童话中期望得到安宁。传说的讲述人要让听众感到不安，而民间童话的讲述人要鼓励听众的心情。“传说”要打动听众的心，“民间童话”则要使听众的心情变得更加坚固。当然，在语言的严格意义上说，这是人们所欲，而不是文学自己。然而，那些讲述人和听众的意志或期待，沉淀在特定的讲述样式、体裁之中。因此我们或许可以这么说：即，特定的体裁“期望得到”某些特定的东西，而且存在着体裁特有的文体。[①]

另外，有些人可能从资料方面会提出质疑。即，吕蒂基于第二手资料，甚至基于格林童话的考察，是否真正把握了活在口头传统中的民间童话。关于资料的正当性，吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》“关于民间童话研究”部分里，做了适当的解释：

> 假如要认识欧洲民间童话的特性，不应该只靠今天那些手持录音

---

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《民间故事中的自由和束缚》，《民间传承和创作文学——人类形象·主体设置·形式努力》，高木昌史译，日文版，法政大学出版局 2001 年版，第 295—296 页。

> 机、直接发表这些录音和速记原稿的采录者的记录。在今天的欧洲，正如第二次世界大战以前，由梅克奥·叟达在偏僻的哈斯利河谷所采录的若干民间童话所表明，故事文化已衰退。适合今天讲述人的解释，未必毫无条件地适合那些曾经生活在成年人相互讲故事的社会中的讲述人……再说，过去普遍存在的口承文化，产生了比今天更多更有才华的讲述人。所以，我们总是依靠那些至少就部分而言显示出高度责任感的19世纪的记录……威赫姆·格林创造了完全“被印刷的民间童话”。这也可以说是一种高级的民间童话，它明确地区别于那些自由撰写空想故事的“艺术童话”。这高级的民间童话，承担着一个很重要的功能。那便是填埋因口头传承的断绝而产生的间隙，成为儿童和成年人活态的所有物。然而，我们不能把它称为原来民间童话真正的代表者。所以我们从头到尾，只是把格林童话作为辅助而引用。不过，那些16世纪、19世纪、20世纪的民间童话所共有的东西，那些和巴基勒或佩鲁相比远远忠实原来口述的魔法小牛的民间童话所具有的东西，那些诸如高特夫利特·亨森、勒茨·乌法等讲述人那里能够看到的东西，那些19世纪的民间童话出版物中找到雷同的东西，这正是明确属于民间童话本身的样式的东西。（第195—196页）

吕蒂还以20世纪以后的所谓“忠实记录”作为例子，运用和发展德国民俗学者安德森（Walter Anderson）所谓“自我修正法则”，继续说明了自己的观点对现代口述文本而言的可行性。这里暂且不再细谈。

直到今天，对吕蒂理论提出质疑乃至批评的研究者，大多是民俗学者，或者那些具有相关知识背景的民间童话研究者。在笔者个人看来，这些研究者的质疑或批评，实际上并不完全来自于吕蒂理论本身的缺陷，而主要来自于他们和身为文艺学者的吕蒂在基本观点上的分歧。如民俗学者相比文体更加重视母题，因为他们认为传承人诸如社会、文化、历史等生态信息隐藏在其中。而吕蒂认为，当民间童话容纳母题时，通过“空洞化”，从中除去实质而只留下空洞的外壳。亦即，民间童话中，那些母题已经失去了有关背景方面的内容，我们无法只根据这些母题来认识和解决相关问题。另外，由于同样的理由，民俗学者也更加重视民间童话和现实之间的关系。而吕蒂断言：“我们根本不愿把那些和现实间的关联与诗性

虚构尚未一体化的故事，叫作民间童话。”（第216页）实际上，现实和虚构的一体化，便是文学能够称之为文学的基本依据。任何一个谨慎的文艺学者，大概都不会立即地、毫无条件地把叙事文本中的某些因素和现实相对应。在这种争论的背后，还存在欧洲民俗学和文艺学两种学科之间的矛盾冲突。在欧洲，民俗学和文艺学作为民间童话研究的两大学科，逐渐形成了一种敌对关系。这是一个公认的事实。文艺学者批评民俗学者，把文学沦落为文化研究的某些证明资料。民俗学者则说道，民俗学观察文学根本的生命或它在人类社会中的功能，而文艺学者只是把植物标本作为对象。在民俗学者看来，文艺学者就像是不够资格却做出有害干涉的“热情的邻居”。他们指责那些搞乱秩序的文艺学者，从民俗学者的手里抢夺民间童话。而不管怎么说，正如吕蒂在《欧洲民间童话——形式与本质》初版的前言中所明确说道，该书所做的是一种文艺性考察，而不是民俗学或心理学研究。吕蒂本人并没有否定其他学科的民间童话研究，反而致力强调多种学科的相互合作。关于这一点，吕蒂在随后发表的多数论文著作中，做了专门的论述。在《欧洲民间童话——形式与本质》中，他也大力呼吁跨学科的民间童话研究，并且以此作为该书的尾声：

> 今天，只有通过多种学科的共同合作，才能够准确地评价民间童话。只要每个研究者立足于自己的专业而慎重研究民间童话，同时又为其他学科留下贡献。假如适当地解释民间童话，那么文艺学者同时留下民俗学方面的业绩，民俗学者也在文艺学史上留下贡献。同样，心理学者将对民俗学、文艺学双方留下贡献，又把民俗学研究和文艺学研究作为自己研究的基础。各个研究者也罢，各个学科也罢，都未必彼此怀疑。只有共同合作，才能够获得最佳成果。格林时代以来，出现了极度的专业化。然而，从那时直到今天，有一件事依然不变。这便是对对象的感情。格林兄弟不仅是研究者，同时又是民间童话爱好者。只要今天的研究者以和他们同样的敬畏来对待各个故事，那么使用多么尖锐的道具来剖解它，都不会造成残害。假如提问得好，民间童话作为叙事文学的原型，为我们提供关于诗的本质或人类本质的答案。无论是民间童话多种类型，还是各个讲述方式，人类普遍具有的多种多样的欲望或看法都体现在其中，从中还可以窥视时代、国民性、地域性、社会阶层、人类性格等活态的多样性。每个民间童话，

> 都有自己的意味。我们可以从多个观点，对此进行调查和解释。同时，民间童话作为一种整体的组合，展示出一种人类和世界总括性的姿态。心理学·人类学关于个别解释的阐释（主要见于荣格和他的学派）和把握这体裁的本质和特性的尝试（这篇论文便是），这两种尝试并非是相互排斥的，而是相互弥补的。各个作品具有一次性的魅力和价值，与此同时，它们属于超个体的体裁，具有其体裁的内在必然性。就这样，民间童话引导我们进入民族和个人的丰富多彩的生活当中，又引导我们进入人类存在伟大的恒常性之中。（第220—221页）

在欧洲，民间童话的文体研究以《欧洲民间童话——形式与本质》为标志，达到了高峰。在随后的20年间，民间童话的体裁学研究，已经走到了一个阶段的终点。1969年，当日本昔话研究者野村泫访问吕蒂时，吕蒂便告诉野村自己在摸索新的发展方向，对民间文艺中的人类肖像感兴趣。[1] 其实，民间童话样式理论本身，就已经蕴含了它面向人类的存在论、人类学发展的可能性。吕蒂的探索主要体现在《今天他们还活着》《民间文艺和创作文学》《民间童话——美学与人类学》等一系列的论文著作之中。另外，作为吕蒂忠实的追随者，小泽俊夫除了日本昔话文体的阐明、跨民族的文体比较之外，还展示了民间童话样式理论的另一个发展趋向，即从母题类型、结构、文体三种角度探讨昔话的内在语法。此外，在小泽近十年来的讲述人培养活动和昔话普及工作中，民间童话样式理论也得到了充分的应用。小泽强调，今天日本昔话基本上失去了口承的土壤，在如此情况下，探究日本昔话原有的文体，思考其意味，并把它以一种原来的形式传给后代，这便是格外重要的。因为，口传的昔话一旦以一种歪曲的形式书面流传，它的文体就无法通过“自我修正的法则”而得以复原。这种昔话就无法给后人传达他们的祖先蕴含在其中的话语和深意，也无法作为“听的文学”发挥出应有的魅力，那些儿童因不好懂离它而去。于是，小泽根据民间童话样式理论和自己的文体研究成果，出版刊行忠实于日本昔话原有文体的再创造故事集；1992年以来，在全国四十四个城市开设“昔话大学”，培养那些掌握昔话特有文体的讲述人；

① ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《很久很久以前》译者后记，日文版，第237页。

1998 年建立“昔话研究所”努力培养青年学者，以保证这项事业继续下去；1999 年创办《儿童和昔话》季刊，努力把昔话研究和以儿童为对象的讲述实践相结合。换个角度看，小泽和他的追随者所做的这些工作，也可以说是他们为了复苏昔话所做的努力。

最后，再把目光转向中国，民间童话样式理论在中国这一特殊的土壤，完全有可能获得另外的发展。今天，中国民间故事还在人们的口头上流传。这一事实本身，为民间童话样式理论提供继续发展的可能性。我们今后或许需要把民间童话样式理论这一文艺理论和那些口头传统理论相结合，从文本内部和外部两方面，面对今天的中国民间故事。我们也许需要通过立足于个别讲述人、故事村、地域、民族的个案研究，解释特殊和共性之间的关系，思考中国民间故事在二者之间如何保持着作为整体的统一性。当我们进行跨民族的文体比较时，也不应忘记中国民间故事仍然活在人们的口述中这一点。欧洲民间童话和中国民间幻想故事在文体上的差异，不仅来自于民族性的差异，同时来自中国民间幻想故事的发展形态本身。民间童话样式理论，毕竟建立在那些活跃在 19 世纪，衰弱于 20 世纪的口述民间童话资料上面。而今天我们所面临的中国民间幻想故事，仍处在一种变化和发展的动态过程之中。假如我们能够真正准确地把握今天中国民间故事的文体特征，无疑将推进目前以民间童话样式理论为高峰的文体研究，进而为国际学术界做出自己独特的贡献。据笔者个人的初步分析，中国民间幻想故事的文体在本质上类似于欧洲民间童话，而二者又不完全相同。相对欧洲民间童话而言，中国民间幻想故事的“一元性”“平面性”“抽象性”“孤立性”具有不彻底、模糊的一面。当解释这一现象时，只是从民族个性的差异着手，是远远不够的。另外，和欧洲或日本不同，目前中国民间故事研究，主要由民俗学所承担。由于不同学科之间缺少相对均匀的分担工作，国内民俗学者不仅需要从民俗学的角度研究民间故事，还需要兼顾其他学科的研究视角和问题意识。这一方面增加了民俗学者的负担，另一方面又为跨学科的民间童话研究，提供了大于欧洲和日本研究者的自由。实际上，这是在那些专业分工明显的国外学者看来，十分羡慕的一点。今后，中国民俗学者的民间故事研究，或许可以实现高于欧洲和日本的跨学科性。假如本书能够为此起到小小的作用，那么实在是值得。

附录2　结构分析与文体研究——从二者的关系看民间童话体裁学的走向①

1928年，俄国民俗学者普罗普（В. Я. Пропп）出版《童话形态学》，提出了四个命题，即：民间童话永久性的不可变项是剧中人的功能；民间童话的功能数量有限；功能的顺序必须一致；在结构上，所有民间童话都属于单一的类型。直到30年后，该书被译为英文，经过俄国语言学者雅克布森（Roman Jakobson，1960），法国神话学者、人类学者列维—施特劳斯（Claude Lévi-Strauss，1960）等人的认可，在国际学术界产生了极大影响。尤其在20世纪六七十年代，创造了欧美结构主义的黄金时期。

1947年在瑞士，童话研究者吕蒂（Max Lüthi）出版了《欧洲民间童话——形式与本质》，提出了另一个命题："民间童话的本质性特征不在于母题本身，而在于母题的表现方式。"基于这一理论假设，吕蒂发明出一系列的独特术语，建立了民间童话文体研究的理论体系。该书于1947年出版以来，在欧洲学术界产生了广泛的影响，如今被列为相关专业学生的必读书。

普罗普和吕蒂，他们分别从结构和文体中，看到了民间童话的本质特征。从两种不同的渠道，为共同的目标——把握民间童话的体裁特征做出了努力。结构分析和文体研究，可以说是代表民间童话体裁特征研究的两大分支。甚至可以说，二者从最初的相互排斥的关系到建立互补关系的历史，直接反映出20世纪民间童话体裁特征研究的发展状况。

本书内容分为以下四部分：（1）梳理普罗普对民间童话体裁特征的看法；（2）结构分析和文体研究的冲突；（3）从普罗普和吕蒂两位欧洲学者观点的冲突和契合点两方面，来清理民间童话的结构分析和文体研究的关系；（4）从二者的关系中进一步地指出，民间童话体裁特征研究的现状和展望。

---

① 普罗普严格地把Märchen局限在AT300到749的"神奇的故事"中。而吕蒂则认为，"神奇的故事"是Märchen的核心，但是Märchen也不仅如此。为了论述的方便，本书将德语Märchen统一译为民间童话。

一 普罗普对民间童话体裁特征的看法

尽管普罗普被誉为结构主义的鼻祖，正如梅连斯基（E. M Мелетинский）在《童话形态学》第二版（1969）后序中所说，该书的写作目的并不在于结构分析本身。普罗普的最终目的，始终在于解释民间童话的历史起源，进而"在历史发展过程中，客观地、科学地阐明那些民间童话所蕴含的值得思考的、非常重要的民众哲学和民间道德的世界"[①]。在普罗普看来，结构分析只不过是民间童话历史研究的基本前提。换言之，该书中，普罗普试图证明民间童话在结构上的单一性，进而引导出如下问题："如果所有民间童话具有如此同一的形态，能否可以说它们源于同一个渊源？"（第171页）为进入民间童话历史研究打下必要的基础。[②]

为此，普罗普首先要面临的问题便是："什么是民间童话？什么不是民间童话？"他认为，只有把握民间童话区别于其他体裁的本质性特征，才能进入民间童话真正的研究阶段。甚至认为，正确的分类是正确研究的基础。通过不同体裁的比较，对口承文艺进行分类，这种体裁分类具有最高的学术意义[③]："各门学科体系中，分类在了解资料的构造和性质方面是最为重要、甚至在一定程度上产生出决定性意义的因素。"[④]

在《童话形态学》一书中，普罗普把剧中人的行为（亦即功能）视为固然不变的结构单位，试图从这些结构单位的固定序列中规范民间童话。书中，他提出了4个命题：民间童话永恒的不变项是剧中人的功能；民间童话的功能数量有限；功能的顺序必须一致；在结构上，所有民间童话都属于单一的类型。据此给民间童话下的定义：所谓民间童话是指，上述（31个）功能以种种不同的形态遵守固定的顺序而出现的故事。不过，在个别的故事中缺少一些功能，或者几个功能被重复，这可以体现出普罗

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《魔法故事的结构研究与历史研究》，日文版，齐藤君子译，《口承文艺与现实》，三弥井书店1978年版，第227页。

② 1965年4月26日，于列宁格勒举办的普罗普70岁生诞庆祝会上，基姆斯基回忆当时说道，普罗普最初打算在《童话形态学》中，设一章专论民间童话的历史起源问题。后来听取基姆斯基的建议，普罗普就把这一章作为独立的著作来出版，这便成了他的博士论文《魔法故事的起源》（1939）。

③ ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》，日文版，齐藤君子译，せりか书房1986年版，第56页。

④ 同上书，第104页。

普早年对民间童话体裁特征的看法。

二　结构分析和文体研究的冲突

1974 年，在芬兰赫尔辛基召开了国际口承文艺学会（ISFNR）第 6 届大会。大会上，由于美国民俗学者阿兰·邓迪斯（Alan Dundes）等人的显著成就，民间童话的结构分析成为讨论的焦点。同年，麦克斯·吕蒂特意为《欧洲童话——形式与本质》的第 4 版附加短文，把普罗普的结构分析视为“一种和文体分析形成对立的研究”，发表了他对普罗普结构分析研究的看法。[①] 由于在结构主义极为盛行之际，欧洲童话文体研究的鼻祖吕蒂正面批判了普罗普的结构分析，该论文曾经引起了较大的反响。由于我们在附录 3 中翻译了此文，这里只是梳理吕蒂对普罗普的批判，对结构分析和文体研究的冲突，做一些简单的概括：

1. 可变项和不变项

普罗普所谓形态学，是指从民间童话中析出“结构成分、结构成分之间的相互关系、结构成分和整体之间的关系”，对此分别做“记述”（第 32 页）。在普罗普看来，剧中人的行为（功能）就是相当于民间童话的结构成分：“民间童话永恒的不变项，是剧中人的功能。这时，这些功能由哪个人物或通过什么办法而实现，没有任何关联。这些功能就是民间童话根本的结构要素。”（第 35 页）简言之，他把剧中人的行为视为不变项，把剧中人的属性视为可变项。首先，吕蒂对普罗普可变项和不变项的观点表示了质疑，认为到底什么是可变项，什么是不变项，这最终归于一个视角问题。如在“沙皇送给勇士老鹫，老鹫把勇士送到他国”和“巫师送给伊凡小船，小船把伊凡送到他国”两句中，剧中人的属性确实是可变项，剧中人的行为则是不变项；而在“国王送给勇士老鹫，老鹫把勇士送到他国”和“国王要求勇士奉献老鹫，老鹫把勇士吞进肚子里”两句中，剧中人的属性是不变项，而他们的行为便是可变项。

---

① 普罗普《童话形态学》和《魔法故事的起源》的德语译文均出版于 1972 年。而在此之前，吕蒂通过英文版《童话形态学》（1958）和意大利文版《魔法故事的起源》（1949），对普罗普的研究早已熟悉。当出版普罗普德文译著时，吕蒂立即撰写书评（*Zeitschrift für Volkskunde*, 1973），于 1974 年重印自著时还特意写了此文。另外，在其畅销书《童话》中，吕蒂为普罗普分出了仅次于格林兄弟的篇幅。实际上，吕蒂便是那些积极地把普罗普介绍给欧洲民间文艺学界的功臣之一。

2. 对剧中人的评价

可变项和不变项这种说法，直接反映出普罗普对剧中人的部分评价。普罗普认为，对民间童话研究而言，重要的是剧中人的行为，剧中人的属性不过是次要的。吕蒂一方面承认民间童话中剧中人的行为比起他们的属性更为重要这一点，另一方面又批评普罗普“过分小看了剧中人的意义和他们在属性上所显示出来的相当程度的稳定性”（第 224 页）。假如缺少公主、国王、巫婆等剧中人，那么民间童话的总体气氛和象征意味便遭到缺损，其体裁性格将要发生根本性的变化。站在体裁的层次看，民间童话中，这些剧中人本身和他们的行为同样不能缺少。

3. 对素材的态度

作为忽略剧中人属性的稳定性的结果，普罗普便提出了“变容”（transformation）这一概念。只要具有同样的功能，普罗普便把那些不同的剧中人或情节发展过程视为某种“变容”。在他看来，所含非合理性或非现实性因素越多，故事的起源便越古老：“（一方面），最古老的神话具有（类似于民间童话的）结构，甚至有些以一种纯粹形式表现这种结构。这些神话大概是民间童话的源头。另一方面，若干骑士小说也具有同样的结构。这大概就是源于民间童话的领域。”（第 161—162 页）所有民间童话都来源于一个原型，其中屠龙型故事最有代表性，其余的都是它的某种“变容”。吕蒂顾虑这种想法易于导致粗暴地对待素材：“当我们把一切还原于基本要素时，即使是特殊个案，我们也误以为这‘必定是变容’。”（第 226 页）

4. 关于民间童话的定义

在普罗普的研究中，“功能”作为术语缺少严谨的界定。吕蒂指出，普罗普关于民间童话的定义存在同样的问题。普罗普把民间童话定义为“根据七个剧中人的模式的故事”（第 160 页），“只要从加害（A）或缺乏（a）开始，中间经过若干功能，最终到达结婚（W）或其他终结性功能的都可以叫作魔法故事”（第 148 页）。吕蒂批评普罗普的定义过于宽广[①]，它符合世界上所有生物的生存规律。普罗普也过分地把民间童话拉

① 由于其观察层面的不同，普罗普的上述定义，决然不同于吕蒂关于民间童话的定义：“民间童话是具有简括任何素材并对此进行空洞化的样式特征的一种含世界性的冒险故事。”（第 147 页）

近神话。实际上，这等于取消了民间童话和神话这两种体裁之间在本质上的界限。

5. 结构分析研究的优先权

普罗普主张，结构分析是民间童话的历史、起源、文体研究不可缺少的前提。因为在他看来，其他研究只有在回答"民间童话是什么？"这一问题后才能展开。而吕蒂严厉批评了这一点："这种想法和芬兰学派的想法同样是错误的。"（第233页）吕蒂强调，文体研究也罢、历史研究也罢，完全可以独立于结构分析而进行。假如关注民间童话的体裁特征，应对于其他构成要素给予关注。除结构外，这些要素可能同样作为一种不变项明确它的个性。最后，吕蒂认为普罗普的结构分析并不是作为其他研究的预备阶段而存在，其自身就有存在的价值和意义。后辈学者的相关研究成果，便显示出了普罗普理论所蕴含的种种可能性。

三　结构分析和文体研究的交融

虽然普罗普并没有否定民间童话文体研究的必要性[①]，但正如美国文体学家费兰（J. Phelan，1981）所说，"文体是指一个句子或一个段落中经过意译会失去的成分"[②]，把文本压缩成几个功能的序列后，民间童话的文体就被淹没在诸如"禁止""违反"等母题要素之中。而在吕蒂看来，民间童话的本质性特征正在于它独特的讲述方式（文体）。普罗普的结构分析和吕蒂的文体研究，由此发生了根本的冲突。

然而，《童话形态学》毕竟是普罗普早年的著作，并不能完全反映出他对民间童话体裁特征的看法。20世纪60年代，担任列宁格勒大学俄国文学教研室主任的普罗普，讲授了关于俄国民间故事的特别讲座。在他去世后，1984年列宁格勒大学出版了他的讲课手稿《俄国民间故事》。在该书中，普罗普对民间童话体裁特征的理解，发生了明显的变化。书中，他认为，民间童话必须根据它特有的poetics（叙事诗律）来进行规范，以此把民间童话区别于其他体裁："我们把那些由历史构成的艺术手法的总

---

① 他在《童话形态学》之Ⅳ"作为整体的民间童话"中，说道："讲述者在语言手段的选择上是自由的。这种最为丰富的领域，在于我们这些操作童话组织结构的形态学研究工作者的研究对象之外。民间童话的文体是需要专门研究的现象。"（第183页）

② 转引自申丹《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社1998年版，第206页。

体称作 ‘poetics’。规范口承文艺体裁的是它们特有的 poetics。这样，我们就得到了如下最基本的定义：民间童话是在 poetics 的特异性上不同于其他故事类型的故事”（第 37 页）。普罗普所说的 poetics 不仅包括结构："结构这一现象并不等于民间童话所有的 poetics”（第 102 页），同时还把文体含在其中："文体和结构可以用 poetics 这种概念来结合在一起。可以说，民间童话的特征在于它独特的 poetics 之中。我应该附加一句，当我们给民间童话下定义时，这种特征就会产生出决定性的意义。”（第 38 页）

1974 年，当吕蒂在《欧洲童话——形式与本质》第四版上批评普罗普时，并没有看到这本遗稿。虽然如此，该书最后，吕蒂肯定普罗普结构分析的意义，并且说道："普罗普的结构分析和我的文体研究是相辅相成的。”（第 234—235 页）在最后一部专著《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》（1975）的第二章“样式与构思”中，吕蒂还特意为“结构”安排了独立的章节。从章节的设计上看，吕蒂无疑认为为了探讨民间童话的艺术特性，结构是不可缺少的环节。

普罗普和吕蒂在对民间童话体裁特征的观点上，最终走到了一起。至少可以说，他们均认为，仅就把握民间童话体裁特征这一目的而言，文体研究和结构分析并非是相互排斥的关系，而需要建立起一种互补的关系。为了更全面地把握作为一个相对独立的体裁的民间童话，二者缺一不可。尽管如此，普罗普没有来得及在具体的研究中实现他的构思，而吕蒂由于晚年体弱多病，《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》便成了他的最后著作，没有能够进一步地展开论述。

四　民间童话体裁特征研究的展望

从现状看，结构分析和文体研究之间的交融，似乎还没有达到令人满意的地步。[①] 在笔者个人看来，主要原因之一恐怕在于：结构分析和文体研究在研究成就上存在较为严重的不平衡现象。20 世纪 60 年代以来，民

① 日本昔话研究者小泽俊夫曾经在《昔话的语法》（1999）中，从文体、文法以及结构的层面探讨了日本昔话的特定语法。但是书中，小泽把大量的篇幅花费在样式理论的介绍上面，并没有能够真正地实现他最初的研究构思。为了确立民间故事的语法研究体系，我们还有一段路要走。

间童话的结构分析取得了可观的成果，到了70年代，它的影响力更是无须赘言。而60年代到70年代，民间童话的文体研究似乎靠吕蒂和若干的追随者。80年代后，断断续续地出现了研究欧洲民间童话乃至日本昔话文体的著作论文，但是仅就数量和影响力而言，远不及它的结构分析。今天，在国际学术界，民间童话的结构分析已经过了它的高峰时期。而民间童话的文体研究仍然存在较大的空白地带。普罗普曾经介绍尼凯弗罗夫20世纪30年代的工作时，说道："尼凯弗罗夫试图把民间故事的体裁研究的框架扩大，把文体研究含在其中。尽管它蕴含着一种令人引发兴趣的新的构思，但还不过是一张蓝图。使之完成，并且把民间故事的文体研究这样一个问题体系化，这还是一个将来的课题。"[①] 今天，普罗普的这段话还没有被否认，其中似乎含有值得我们思考的问题。

民间童话的结构分析，把叙事文本分为若干的结构单位来进行研究。但是整体不完全是部分的简单总和。为了从总体上把握作为一个体裁的民间童话，我们还需要进一步地探讨这些结构单位在具体的叙事文本中是如何得以表现的。正如上述，对体裁特征研究而言，结构分析和文体研究的并存可以说是必不可少的步骤。笔者个人认为，为了真正地实现二者的结合，我们首先需要展开与结构分析相对应的文体研究，来积累更丰富的成果和经验。就像普罗普所说的，"这种辛苦且'没意思的'工作，必将是到达'有趣的'一般性理论的道路"[②]。

附录3　民间童话的结构主义研究

[瑞士]麦克斯·吕蒂

到了20世纪六七十年代，以普罗普的《民间童话形态学》为契机，民间童话的结构主义研究开始盛行。普罗普的这篇论文，原稿是俄文，发表于1928年。在1958年，首次被译为英文，直到今天已有各国语言的译本。普罗普的结构分析，与我在该书中（《欧洲童话》）所做的文体分析，形成对立。因此，我在这里有必要概括和简介他的理论主张，并且对此加

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第102—103页。

② ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《童话形态学》，日文版，第29页。

以批判。

普罗普的基本发现如下：有无数个民间童话，虽具有完全不同的内容，却具有相同的结构（普罗普的研究只关注魔法故事，并没有涉及生活故事、圣人故事以及笑话）。可以说，这就像是有些句子，虽内容不同，其结构却相互一致。普罗普在结构中看到了一种稳定的、永恒不变的东西。内容则是可变的。就上面例子而言，我们可以这样提出质疑：与之相反，我们完全可以使用不同结构的文章，来表达同样的内容。这时，内容是不变项，而结构（文章要素的顺序、构思等）则是可变项。甚至有些美国研究者，对普罗普的命题持批判性态度，说道：到底把内容视为永恒因素还是把结构视为永恒因素，把剧中人视为永恒因素还是把（剧中人的）行为视为永恒因素，这最终归于研究者的立场问题。的确，与其说是稳定性或可变项，不如说是形成结构的因素和不构成结构的因素。实际上，普罗普本人在他著作的意大利文版后记中，曾经使用过这一术语（elementi construtvi - elementi non construtivi）。

尽管如此，在魔法故事乃至整个民间童话里，剧中人的行为比剧中人更稳定、更重要这一点上，我个人还是同意普罗普的主张。普罗普还举例说明了这一点：

1. 沙皇送给勇士（主人公）一只老鹰，这只鹰把勇士送到另一个王国。

2. 一位老人给了苏森科一匹马，这匹马把苏森科送到另一个王国。

3. 巫婆送给伊凡一只小船，这只小船把伊凡送到另一个王国。

4. 公主送给伊凡一只戒指，从戒指里跳出来的青年把伊凡送到另一个王国。

这些例子中，行为本身比起行为者更为重要。名词能够被替换，动词则不然。即使用公主、老人、巫婆等来替代沙皇，没有任何问题。作为行为的手段，鹰、马、小船、魔法戒指等（不管是直接的还是间接的）都可以发挥出同样的功能。在这种情况下，事件本身始终没有发生任何变化。这里，我们再次拿出句子的例子，大概有所意义。相对内容而言，文章的结构更加稳定。比起内容相同的文章，结构一致的文章多得多。而且语言学早就肯定了动词在其他句子成分中的优先地位。与之相对应，民间童话的（也是其他口承文艺体裁的）结构，比起所讲述的“内容”、主题、素材等，更为突出。尽管这种突出的程度，和一般的句子并不完全

相同。

（然而）普罗普过分小看了剧中人的意义和剧中人在属性上所显示出来的相当程度的稳定性。的确，相对传说而言，民间童话替换剧中人更容易些。而且并不是所有的“魔法故事”都含有魔物或者施法过程。然而作为一个体裁，〔我们〕无法从民间童话除去诸如国王、王子、公主、巫婆、魔物等因素。和那些遵守规律的情节、结局同样，人物和物象一旦出现，便以一种相当的稳定性反复出现在其中。这些对魔法故事特有性格的形成大有贡献。假如，国王、公主和巫婆总是被一些日常的现实人物所取代，那么即使保留了故事的结构，体裁性格却会发生根本性的变化，这个体裁特有的象征力量也会有所减弱，从而变成另一种东西了。

假如有些不同的剧中人或情节发展过程具有同样的功能，亦即，在故事内部存在同样的结构，那么普罗普便使用变容（transformation）一词。诸如命令、（想要得到什么这样的）愿望、难题、追赶家园等，都是某种变奏，不过是“送到远处”这种基本要素的变容而已。“变容”这种说法，暗示着他把某种特定形式视为原型。就刚才的例子来说，普罗普认为它的原型是（带有威胁或约束的）命令。因为某种要素中带有原始宗教性、英雄性、幻想性色彩的形态应该是原始的，现实的和合理的形态则是后生的（他关于变容的论文含有这种命题。他却没有进一步展开更详细的论述，而直接进入了历史·发生学性推论。而且他在后来研究民间童话历史起源的著作中，继续组建这一推论）。作为各种变容的例子，普罗普特意提及了替换。男性被替换成女性，反之亦然。被锁门的小屋被替换为开着门扇的小屋。甚至人物也被替换成物象。那些必须找到的贵重物品（有时是魔法性的），是必须找到的金发公主的一种变容。某种魔法性援助手段，具有和助手同样的功能。零阶段（Nullstufe）也是变容的一种。亦即，没有考验者的考验等。普罗普声称，就结构而言，魔法故事只有一个类型，其中屠龙故事最有代表性。这时，他显然把其他故事视为这类故事的变容（因此就认为，屠龙故事在起源上最为古老）。这种想法的危险性在于，粗暴地对待素材。前面所列举的几个例子，已经显示出了这一点。当我们把一切还原于基本要素时，即使是特殊个案，我们也误以为这“必定是变容”。

当然，为了准确地理解普罗普的立场和思想，我们需要把握他真正的问题意识在哪里。普罗普要探讨的问题，便是各因素对情节所产生的作

用。从这个角度看，“寻找生命之水”和“寻找仙女”确实具有在本质上相同的功能。结尾的婚礼，也具有和单纯的物质报酬同样的功能。作为理论的必然归宿，普罗普把那些情节中“永恒的”基本因素称作“诸功能”（准确地说便是，“采取行为的剧中人的诸功能”）。这种术语的无限定使用，难以令人接受。因此阿兰·邓迪斯建议使用“母题素（Motivem，motifeme）”这一术语来补充。也有些人称之为“功能安排（function slots）”。问题是，这两种术语暗示着它是能够把种种内容收容在其中的结构的定型。例如，“禁令”这个母题素（按照普罗普的术语来说便是“功能”），有时容纳“不可以走路”这种禁令，有时容纳“不得进入某一特殊的房间”这种禁令（亦即，被特殊化了的禁令，邓蒂斯把它命名为异母题素“Allomotive”）。

对普罗普而言，某种要素的功能在本质上具有重要意义（这里的功能是情节的功能，而不是象征的功能——如果考虑到“功能”的多义性，我个人认为还是最好听从邓迪斯的建议），这很好地说明了普罗普看重位置的价值，亦即，各因素在整体中定位的重要性。这可以说是对过去的母题狩猎，或者对原子理论的克服。这和本世纪的本质性需求——以“整体优先于个体”这一命题为指导理念的需求相一致。同时，普罗普的变容理论以哥德的形态学（“植物的变容论”“动物的变容论”）为典范，这又和今天的种种需求、把多样归于单一的人类普遍的努力相吻合。我们可以看出，普罗普通过对歌德的归依，承认民间童话的形成过程中存在一种类似于自然界的力量（关于这一力量，普罗普采用了“铁的法则”这样的说法）。也就是说，就像格林兄弟，普罗普似乎认为民间童话是自然而然产生的。“自然王国和人类所活动的王国是无法区别开来的。两者之间存在共同点。这是通过类似的方法而能够阐明的同类性质的法则。”这里的“类似的方法”就是指，今天的精神科学、自然科学都在使用的“严谨的方法”。①

普罗普慎重地把研究对象局限在俄国魔法故事中。然而，他确信只要所得出的结论是正确的，那么稍微做一下修改，就可以适应于俄国以外的资料。“功能”的数量有限，这是他最重要的命题之一。他说道，能够视为功能的有 31 种（其他研究者在努力减少这种功能数量）。而且说道，

① ［俄］乌拉基米尔·普洛普：《童话形态学》，意大利文版，第 228 页。

其中唯一不可缺少的就是“缺乏”的要素（缺少某种事物的状态，或者由某人引起的——损害）。最后，普罗普便得出了如下结论：“从形态学的角度看，凡是由损害或者缺乏状态出发，经过种种中介功能，到达婚礼或者终结性（发展性）功能的故事，都可以被叫做魔法故事。”在这一定义中，他最好避免使用“婚礼”这个词。因为婚礼只不过是一个母题。而损害和缺乏显然是母题素。更为严重的是，这个定义是否太广？普罗普放弃了对形成一个魔法故事所需要的功能最低数量的探究。“缺乏”和“充足”不仅出现在魔法故事中，而且出现在其他众多故事之中、它甚至也是在人生中较常见的一个公式。——现代生物学把人类视为一种缺乏的存在，认为正因为有缺乏，人类不断地要充足它（因此，人类就获得了比自我完善的其他动物更多的进化）。人类也罢，民间童话的主人公也罢，就像是“去找父亲的驴，却找到了王国”的第一个以色列国王萨露。缺乏（损害）和缺乏（损害）的充足，这个公式指的是一种基本现象。保罗·海威赫在他的著作《人间生涯的戏剧性》中，说道：“人生，是在欲望的起点和终点之间，编入种种障碍而发生的某种东西。”除人类外，几乎所有生物都生活在由上述公式形成的节奏之中。普罗普在他的定义中，尽管是无意识的所为，把民间童话的主人公当作人类的代表人，甚至当作所有生物的代表人。我认为，这是他最重要的贡献。但是换个角度看，正因为如此，这个定义不免过于广泛。连普罗普自己都说道，这个定义可以用在神话上面。梅连斯基指出，神话经常以克服某个集体的缺乏要素为主题。比如，神话主人公必须把大地从水中捞出来，又必须夺回太阳的光辉等。普罗普相信民间童话起源于神话，由此过分地把前者拉近后者。艾阿扎尔·梅连斯基（一方面对列维·施特劳斯和格雷马斯做出反驳，另一方面又批判普罗普）却指出了二者在结构上存在重要的差异：魔法故事往往以考验为特征，而在神话中，考验却没有重要的作用。民间童话中，由彼岸者赠送的礼物，不过是克服难题或斗争的手段，也是最终引导主人公得到目的（和王室人物的婚姻等）的手段，而在神话（和“神话故事”）中，获得那些自然的和文化的财产、守护神等本身就是目的。有时，婚姻（如和异类妻子的婚姻）不过是为了得到这一目的而采取的手段。还有一些东西，在民间童话中是目的，到了神话或神话故事中却成了手段。上述区别——亦即，民间童话的“缺乏”这一母题素中，重要的是关于个人的缺乏要素，而神话中重要的则是集体的缺乏要素——

这种区别并不是结构上的区别。另外，神话事件可以由非人类所承担，而以主要剧中人为人类的民间童话中，这是不可能的。这两点已经足以说明，本质性差异未必是结构上的差异，其他差异也有可能成为明确的不变项。

从普罗普所确定的 31 个功能中，我们只列举几个作为例子来使用。"缺乏"和"缺乏的充足"、"禁令"和"违反"、"欺骗"和"被欺骗"（有趣的是，主人公由此变成敌人的共谋人）相互对应。在"考验"后面出现"获得魔法手段"。"斗争"后面便出现"胜利"。——这里明显地存在二元对立的结合。就部分资料来说，正是如此。另外，那些普罗普认为基本相同的顺序，在广泛范围内确实是存在的。31 个功能被分配给 7 种人物。即，敌人（坏人）、（魔法手段的）赠送者、助手、假主人公（非主人公或者夺取主人公的立场的人）等。实际上，这里重要的是所发挥的作用，而不是人物。同一个剧中人可能承担几种角色，几个剧中人又可能集中地扮演同一种角色。只要列举那些普罗普所确定的"功能"和角色，即使不考虑它们之间的联贯性（syntagmatisch），也能够感觉到民间童话的性质。通过对连接体的（亦即，连接缺乏和充足之间的《连接的诸功能》）最低数量的确定，我们应该扩大普罗普的定义。同时，也应该对那些形成童话样式的其他要素给予注意，以此进行必要的补充。正如他本人所概括的那样，普罗普的定义符合于魔法故事以外的其他故事，甚至符合于和文学不相干的真实人生。即使我们把 7 个角色这种公式放在他的定义中，同样如此。——在这 7 个角色的公式中，普罗普仍然没有阐明其最低数量。

普罗普认为，无论对民间童话的历史发生学研究而言，还是对文体研究来说，结构分析都是不可缺少的前提。因为，据他所说，我们首要解决的问题便是"魔法故事是什么?"我觉得，这种想法和芬兰学派的想法，同样是错误的。芬兰学派也认为，只有在确认种种故事类型的本来面目之后，才能够进入它的阐释阶段。实际上，对于魔法故事和民间童话的概念范畴，我们都有着一定的共识。其实，这已经足够了（严格的定义往往都含有问题）。普罗普本人，也把阿法纳斯埃夫故事集从第 50 到第 151 号作为依据。也就是说，在到底哪些是魔法故事这一点上，他事前接受了阿法纳斯埃夫的分类。文体研究，可以独立于结构分析而进行。历史·发生学的研究，同样如此。令人不解的是，普罗普断言共时研究必须先于历时

研究，而在后来的历史研究（关于魔法故事起源问题的研究）中，他却几乎没有参照自己的结构分析。

这里，我也要辩护普罗普。普罗普的结构分析自身就有存在的权利。它决不是为了其他研究的预备阶段。诸如阿兰·邓迪斯、兰霍特·布莱麦雅等研究者所证明，我们从他的理论中可以发现种种可能性。我只是指出一点，用普罗普的模式来分析那些文艺作品、传说、笑话、谚语、谜语、游戏、电影、漫画等的结构，这已成为需要。美国、法国、东欧、以色列的研究者，正在着手做这方面的课题。而且其中部分研究者，由此对普罗普的命题提出了质疑。

最后，关于形态学这个术语，想说几句。这个术语暗示着，普罗普的研究所关心的不仅是联贯的（syntagmatisch）结构分析，而且通过对变容（metamorphosen）的阐明，要进行系统的（paradigmatisch）证明。假如借用普罗普所引用的歌德的话，“形态学即变容学”。就这样，普罗普的民间童话形态学研究，在广泛的范围内具有很大意义。他是从完全不同于我的层面，用不同的方法来从事民间童话研究工作的。因此我认为有必要做一些较详细的考察，并且把这次考察献给他。普罗普的结构分析，和我的文体分析是相辅相成的。

附录4　中国民间幻想故事的叙事技巧——重复与对比

民间幻想故事中存在十分讲究的叙事技巧，这是国内学者普遍认可的一点。多种叙事技巧的频繁运用，一方面，较强烈地反映出幻想故事作为所有民间叙事体裁中“最富有艺术魅力”[①] 的、“艺术性最强的体裁”[②] 所具有的文艺性质；另一方面，又构成了幻想故事不同于其他民间叙事体裁的独特个性。关于这些叙事技巧，国内的先行研究大多停留在现象的指出或素描这一层次，近年来更是无人问津。在众多叙事技巧中，本书便把

① 刘守华：《故事学纲要》，华中师范大学出版社1988年版，第25页。
② 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第248页。

"重复"与"对比"这两种代表幻想故事的叙事技巧[①]重新登上讨论的平台，以继续加深国内学术界对这两种叙事技巧乃至幻想故事体裁性格的理解。文中的例子选自从不同层面反映中国民间幻想故事整貌的四部故事集以及个人第一手资料[②]，并选择传说作为主要参照对象，以突出幻想故事的特殊性。

重复，是指同一个语音、词汇、句子、段落结构、意象等的反复出现。对比，则指相反的事物、属性、效果等之间的相对比较。显然，前者主要属于形式问题，后者则更多的牵涉到了内容。重复和对比之间，往往存在密切的关系。我们完全可以通过形式的重复，来表达相反的内容。尤其对幻想故事而言，重复和对比并不是决然分开的现象。为了论述的方便，本书将分别探讨幻想故事的重复和对比，但并不否认"对比本身，是一种重复的变奏"[③]这一点。

---

① 重复与对比作为幻想故事的常见叙事技巧，较早地引起了国内学者的注意。其中，清水（1928）大概是最早关注民间幻想故事重复现象的中国学者。谭达先的《试论汉民族民间童话的思想内容和几个典型人物》（1957），便对幻想故事的对比现象首次进行了集中分析。在欧洲，这两种现象作为民间童话（VolksMärchen）的常用叙事技巧，更是受到了研究者的格外关注。如丹麦民俗学者、文献学者奥尔里克（Axel Olrik）认为，离开了重复，民间童话就无法获得它完整的形式。瑞士民间童话研究者麦克思·吕蒂（Max Lüthi）则把民间童话的对比视为"酷爱极端性造型的形式意志的表露"，甚至认为"如果没有对比，民间童话将失去其本质性特征"。详见［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克《民间故事的叙事规律》（Axel Olrik：*Epische Gesetze der Volksdichtung*. 1909），阿兰·邓迪斯编《世界民俗学》（Alan Dundes：*The Study of Folflore*. ed. 1965），中文版，陈建宪、彭海斌译，上海文艺出版社 1990 年，第 187 页；［瑞士］吕蒂《作为文学创作的民间童话——美学和人类学》（Max Lüthi：*Das Märchen als Dichtung—Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Koln，1975），日文版，小泽俊夫译，岩波书店 1986 年版，第 204 页。

② 对于文本研究而言，记录的可靠性、作品的代表性、故事集的权威性等因素，将会直接影响其结论的可信度。因此，本书选定资料，首先要考虑的一点便是资料本身的质量。此外，为了用有限的资料来概括"中国民间幻想故事"，我们的资料至少要满足以下三个条件，即：地理分布上包罗南北；讲述者的所属民族要涉及汉族和少数民族；从个人到省级单位的不同层面，能够反映出中国故事资源的面貌。基于以上认知，本书首先把资料的范围设定在 20 世纪 80 年代后公开出版的故事村和故事讲述家作品专集，以及中国民间故事集成国家卷上面，最终选取了《朝鲜族民间故事讲述家金德顺故事集》《中国民间文学集成石家庄地区故事卷·耿村民间故事集》《中国民间故事集成·四川卷》《中国民间故事集成·浙江卷》四部故事集（文中分别把它们简称为《金德顺》《耿村》《四川》《浙江》）。至于个人第一手资料，将从体验的角度弥补纯文本研究的不足。

③ ［瑞士］麦克斯·吕蒂：《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》，日文版，第 206 页。

一　重复

中国现代语言学的奠基人陈望道，按照重复的对象，把重复分为“复叠”和“反复”两种。前者指字的连接使用，后者则指语句的反复使用。[①] 本书希望更自由地理解重复这一行为，除了字和语句，再把论述的范围扩展到语句外部。这里，将幻想故事的重复，暂时分为句子内部重复、句子或段落的重复，以及段落外部重复三种，分别进行分析。

（一）句子内部重复

句子内部重复，是指出现在一个句子内部的词汇或短语的重复现象。较常见的重复对象有名词、形容词短语以及动词。句子内部重复，均见于所有民间叙事体裁。重要的是，它以一种高于其他体裁的频率出现在幻想故事中。并非是所有体裁的听众，同样能够享受由句子内部重复所带来的“口头叙述的魅力”[②]。作为一种“听的文学”广为人们喜爱的幻想故事，优先为听众提供享受这种“魅力”的机会。

1. 名词

幻想故事的名词重复，主要出现在剧中人的对话中。最常见的用法，大概可以说是呼唤人物称谓。这种名词重复在不同的场合，产生出不同的效果和意味。首先是表达发话者诸如绝望、怜悯、惋惜等情感：哥哥呀，哥哥呀，我求求您，我那个小崽子都快要饿死了（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）。其次是引起注意力：爹，爹，一头柴一头花，担来给心肝囡好戴戴（《浙江·嫁蛇郎》）。再次是区别于一般对话。剧中人和非人类进行谈话时，往往重复对象的名字，以表示这是一次不同寻常的谈话：“噫，觉木日初依哟！噫！觉木日初依哟！我的孩子长大点没有？觉木格惹家成婚没有？癣疤阿闪闪病死没有？”——“咳，怪鸟，怪鸟，把它捉回家给孩子吃。”（《四川·阿尺尺和阿闪闪》）类似的情况，在使用魔法工具时剧中人念的咒语中更是常见：宝珠，宝珠，我要座房子，最漂亮的（《四川·宝珠》）。一个名词，通过重复便可成为神秘的咒语。这时，除了词义本身，由语音的重复而出现的非同一般的节奏，也为魔力的诞生发挥出

---

① 陈望道：《修辞学发凡》，上海教育出版社 2001 年版，第 173、203 页。

② 奥尔里克，把幻想故事善用重复的特征纳入他的叙事诗律中。并且指出，重复能够强调听众的印象，它为那些口耳相传的作品带来了听众记忆上的方便和独特的艺术效果。

一定的作用。“音律凌驾语义”①，我们或许可以借用瑞士现象学者埃米尔·叔泰戈（E. Staiger）的这句话，来形容咒语中的名词重复现象。

除此之外，在少数作品中，还存在一些特殊的名词重复：听我爷爷说，是爷爷的爷爷的爷爷的爷爷的手里就有了（《浙江·金牛蛋》）。尽管这种名词重复在本书资料中较为罕见，我们也认为它很好地体现了幻想故事的娱乐性和虚构性。如果是传说，“爷爷的爷爷的爷爷的爷爷”可能被概括为“祖先”或“祖宗”，“爷爷的爷爷的爷爷的爷爷所留下来的物件”大概被简括为“祖传的物件”。

2. 形容词短语

形容词短语的重复，一般用来强调所形容的程度。强调形容词的程度，一般有三种方法可以选择：首先是换词，如“大”“巨大”“宏大”等。由于民间幻想故事中常用形容词的数量相对较少，这种方法少见于传说。其次是加副词。为了强调，讲述人经常选择一些符合汉语口语特点的副词来修饰形容词，如“很大”“非常大”等。再次便是重复。重复形容词或形容词短语，是使用有限的词汇，来强调程度较方便的方法之一：他来到了一个很大很大的宫殿里（《金德顺·牧童和仙女》）。讲述人的目的在于，提醒听众宫殿很大。至于准确的大小，不在于她的兴趣之内。换句话来说，讲述人不去侵犯听众想象的空间，让听众任意想象宫廷的大小。

3. 动词

动词的重复主要用来表示某种动作或状态的持续：孔姬铲啊，铲啊，手背上扎满了刺儿，手巴掌上磨出了血，铲了老半天，一根垄还没铲到头呢！（《金德顺·孔姬和葩姬》）。这里，时间性被吸收在动词的重复中。我们无法知道动作持续的准确时间。讲述人经常利用这一点，来表现无法计算的时间的悠久性：走呀走呀！不知道走了多远（《四川·蛇郎（异文）》）。有时，和名词重复同样，通过重复，普通的动作带有了咒语一般的魔力：“飞吧，飞吧，快快飞吧，快把这喜信儿捎给阿妈妮。”（《金德顺·长生不老草》）

上述几种句子内部重复中，有的大概来源于讲述人的日常用语习

---

① ［瑞士］埃米尔·叔泰戈：《诗学的根本概念》（Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1946），日文版，高桥英夫译，法政大学出版局1990年版，第40页。

惯。仅就这些重复而言，清水的观点今天仍然没有失去意义。[1] 另外，也有一些句子内部把重复作为幻想故事相对稳定的叙事规律而存在。咒语，大概是较明显的例子。在没有人告诉他使用方法的情况下，幻想故事的主人公便重复魔物名称："宝葫芦，宝葫芦，求你帮我砍倒这棵大树。"他们反反复复地呼叫魔物："宝葫芦，宝葫芦，请你帮我把枝桠剔下来"；"宝葫芦，宝葫芦，要是能打成捆就更好了"；"宝葫芦，宝葫芦，这么重的八捆柴，要多少个夜晚才能担回家呀？变轻点就好了"。（《四川·宝葫芦》）仅从内容上看，这些重复可以说是多余的。而广为人们所熟悉的叙事规律，要求讲述人每次都要让主人公呼叫魔物名称两次。对传说而言，这些句子内部重复，大概是可有可无的因素。而就幻想故事来说，它便可以说是必不可少的基本形式要素。假如缺少词汇短语的重复，幻想故事作为体裁，不但减弱其文艺性，还将大大减少形式上的固定性。

（二）句子或段落的重复

句子或段落的重复，便是以句子或段落为单位的重复现象。如果说句子内部重复是"以同样词句发出同样情调的音律"的一种"抒情性重复"[2]，那么句子或段落的重复大概可以说是以同样语句段落描写事件的叙事性重复。这也是以往研究重复的重点。尤其是三迭式重复，作为民间幻想故事显著的表现手法，历来受到众多学者的关注。

1. 三迭式重复

这里的三迭式重复，是指由一种或多种角色通过异同的行为，而构成的事件的连续状态。由于最常见的重复数次为三次，通常被叫作三迭式重复。需要说明的是，在一些少数民族的幻想故事中，也存在由五次或七次重复构成的同样的现象。尽管我们采用国内学术界使用已久的三迭式重复作为术语，这并不意味着把这些重复排斥在外。

在国内，"三迭式"往往被用在结构和文体两方面。如屈育德，她可以说是最为系统地研究"三迭式"的国内学者之一。她在《民间故事三谈》中，既把"三迭式"视为"一种故事的结构方式"，又把它视为

---

① 清水，把视为妇女和儿童的口述特点视为民间童话的重复（重叠）的来源。见《谈谈重叠的故事》，《民俗》周刊，1928 年第 21、22 期合刊。

② ［瑞士］叔泰戈：《诗学的根本概念》，日文版，第 37 页。

“装饰美和模式美在文学上的表现”。[①] 在我们看来，前者属于结构的范畴，指的是被分为三段的叙事结构；而后者显然属于文体的范畴，指的便是三迭式重复。正如美国民俗学者阿兰·邓迪斯（A. Dundes）所说，三迭式重复是对结构毫无意义的文体因素。[②] 我们分析的对象，便是作为文体因素的三迭式重复。

（1）基本公式

三迭式重复，由三个（或五个或七个）连续的事件（E）组成。这里，我们把这些被重复的事件，分别叫作“E_1”“E_2”以及“E_3”。总的来说，前两个事件 E_1、E_2 和最后一个事件 E_3 之间，存在同性和异性的关系。E_3 是对于 E_1 和 E_2 而言的反现象。从这个意义上来说，三迭式重复实际上是 E_1、E_2 和 E_3 之间的对比。E_3 也是阻止另一个事件再发生的句号。讲述人一般以最大的分量，亦即以奥尔里克所谓的“船尾的重量”[③] 来讲述 E_3。俄国民俗学者乌拉基米尔·普罗普（В. Я. Пропп）则使用“2 + 1”[④] 公式，准确地表示了这一点。这里，我们可以利用普罗普的公式，得出三迭式的基本公式：$(E_1 + E_2) + E_3$。

（2）类型

从重复行为的主体看，三迭式重复可以分为两种类型：一种是由一致的角色连续构成的三迭式重复；另一种是由不同的角色分别构成的三迭式重复。这两种情况，通过不同的方法，来构成 E_3 大于 E_1 和 E_2 的分量。

一是由一致的角色构成的三迭式重复。部分三迭式重复中，一致的角色承担三次的重复行为。在这种三迭式重复中，E_1、E_2、E_3 之间往往出现一种程度上的发展。作为发展的终点，E_3 便获得最高程度的分量：

① 屈育德：《民间故事三谈》，《神话·传说·民俗》，中国文联出版公司 1988 年版，第 141、142 页。

② ［美］阿兰·邓迪斯：《北美印第安人民间故事的形态学研究》（Alan Dundes：*The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki，1964），日文版，池上嘉彦译，大修馆书店 1980 年版，第 145 页。

③ ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，中文版，第 192 页。最初创造“船尾的重量”一词的人，是奥尔里克的学生古德芒德·舒特（Gudmund Schütle）。后来，奥尔里克把它收入他的叙事诗律中。

④ ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》（Владимир Яковлевич. Пропп：*Русская Сказка*. ленинград，1984.），日文版，齐藤君子译，せりか书房 1986 年版，第 195 页。

不一会儿工夫，响起了一阵“哒哒哒”的马迭声，接着“咴咴咴”的马叫声，传来了猎人一阵粗声粗气的吆喝声：

E_1）“喂，小伙子，看到一只小鹿没有？”牧童像没有听见似的，还是吹着他的洞箫。

E_2）“喂，小崽子，你耳朵里揳木橛子啦？没听见问话呀？”牧童还是没答话，照样吹他的洞箫。

E_3）猎人急了，“扑腾”跳下马，一把拽过牧童的洞箫，揪着他的耳朵问：“小崽子，你别给我装聋！我问你，看见一只小鹿没有？”牧童挣脱了猎人，一把夺过洞箫，用鼻子哼了一声说：“我哪儿知道哇？我又没给你看着！”（AT465D/EB34《金德顺·牧童和仙女》）。

E_1“小伙子”，到了E_2变成“小崽子”，通过语气的变化显示出发话者猎人的急躁心态。而在E_3中，猎人的情绪达到了顶峰，牧童不同于E1、E2的行为则阻止了事件的再次重现。AT480F，EB24《金德顺·亨卜和脑儿卜》中，好弟弟种了五个葫芦，一个个锯开葫芦，从中出来的东西一个比一个好；坏哥哥模仿弟弟也种了五个葫芦，一个个锯开葫芦，从中出来的东西一个比一个荒唐。在重复的过程中“好”和“荒唐”的程度逐渐增加。随着程度的发展，情节便迎来了高潮。就《金德顺·亨卜和脑儿卜》而言，程度的发展，主要表现在可替换的名词中。这样，听众自然地把注意力集中在下一个出现的物象上面。随着程度的发展，听众的期待也逐渐上升。讲述人由此保证了听众兴趣的持续。这种含有发展的三迭式重复，最终把所重复的事件发展为一种“不再发展的饱和状态”。直到这时，讲述人才开始讲述下一个情节。幻想故事很少出现倒叙。而三迭式重复，可以说是在民间幻想故事这种拥有单方向时间性的文学中，少有的回顾过去的手段。

法国文艺理论家杰拉多·热纳特（G. Genette）觉得，重复给人一种磨磨蹭蹭的印象。同时，热纳特也为此特意加上了一句：“当然，如果讲述人有才能从这缺陷中发挥出一种游戏性快感，那么情况就不同了。”[①]

① ［法］杰拉多·热奈特：《叙事话语——方法导论》（Gérard Genette：*Discours du récit*，*essaide methode.* In Figures III，Seuil，1972），日文版，花轮光、和泉凉一译，风蔷薇1985年版，第67页。

而在含有发展的三迭式重复中，我们能够感觉到这种游戏似的快感。上面牧童和猎人的对话，可以说是较典型的例子。《金德顺·亨卜和脑儿卜》中的游戏性质，则更为突出。故事中，亨卜一共锯开了五个大葫芦：第一个出了金子和银子；第二个出了雪白的大米；第三个出了绸缎和织布机；第四个出了豪华的房子。而到了该锯开最后一个葫芦时，亨卜的媳妇就说道："这回要啥有啥，没啥不满足的了，这最后一个葫芦就别锯了。"可亨卜还是要锯，没想到的是"啪嚓！"一声出来了一个画一样的美人：

> 那美人微笑着，有些害羞地说："我本是月宫里的仙女，是奉了南国燕王之命，来做您的妾的。"亨卜听了倒挺愿意，他媳妇可不乐意了，忙拽过丈夫的衣角埋怨说："怎么样？我说最后这个葫芦不锯好嘛，你非要锯，这回可倒好，锯出个女人来。咱们前半辈子受尽了苦，刚要过上好日子了，你又娶了这房小老婆，让我怎么是好啊！"亨卜媳妇说完，呜呜地哭了起来。亨卜一看着慌了，忙对媳妇发誓说："你是我的正房夫人，她是我的偏房夫人，我哪一个也不会亏待你们的！"亨卜媳妇这才放心，抹过眼泪，拉着月宫仙女，一同住进了好房子，过上了好日子。

从每个葫芦出来的东西，使得亨卜两口子从一个状态（穷）转向另一个状态（富）。这一变化就像上台阶一般，一层一层地进行。当亨卜两口子锯开第四个葫芦时，实际上他们的状态变化就已经达到了饱和点，即已经到了该停止发展的时候。但是他们还剩下一个葫芦。这时，金德顺这位讲述人的游戏就开始了。一对老夫妻之间的闹剧——美丽小老婆的出现、妻子的畏惧、丈夫的承诺——被描写为一个滑稽的世俗图。这里的重复，成为引起听众笑声的讲述技巧。幻想故事的讲述人经常用母题来玩耍。国外学者通常把这种现象叫作"母题游戏"。从我们的资料看，幻想故事的"母题游戏"主要出现在这种含有发展的三迭式重复中。

二是由不同的角色分别构成的三迭式重复。在重复行为的主体不同的情况下，E_3一般作为对E_1和E_2的反现象而出现。由于重复的结果不同，E_3便获得了不同于E_1和E_2的分量：

> E_1）忽然从花中飞出一只黄蜂，飞到大姐面前叫道："蜂子蜂子

翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮胭脂马驮粉，问你大姐肯不肯？”大姐说：“不肯，我才不嫁蛇呢！”

E_2）蜂子又叫：“蜂子蜂子翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮胭脂马驮粉，问你二姐肯不肯？”二姐说：“不肯，我才不嫁蛇呢！”

E_3）蜂子又叫：“蜂子蜂子翁儿翁尔，蛇家叫我当媒花儿，牛驮胭脂马驮粉，问你三姐肯不肯？”三妹想到，阿爸三天后要给蛇回话，不要为难了阿爸，还是我去看个动静，她就对黄蜂说：“对吧，我要看看他本人呢！”一下，瓶中那朵丹皮花，变成了一个眉清目秀的小伙子。（AT433D/EB31《四川·蛇大哥（羌族）》）

这里，第一个段落和第二个段落，严格遵守着字句的一致性。亦即，被重复的两个事件 E_1 和 E_2 完全相同。而到了第三个段落，出现了另一个事件 E_3。前面 E_1 和 E_2 所显示的稳定性由此遭到破坏，情节便迎来了新的转机。

有时，在保持三迭式重复结构的前提下，讲述人也会概括 E_2：

E_1）爹到屋里问大囡：“囡，囡，嫁给蛇精你会嫁哦？”大囡讲：“只有亲爷阿爹给蛇吞，哪有心肝囡嫁蛇郎。”

E_2）爹问第二个囡：“囡，嫁给蛇精你会嫁哦？”二囡也同大囡一样回答。

E_3）爹又去问三囡，三囡讲：“只有心肝囡嫁蛇精，哪有亲爷阿爹给蛇吞。”这样，三囡嫁过去了。（AT433D/EB31《浙江·嫁蛇郎》）

日本昔话研究者小泽俊夫（Toshio Ozawa）发现，被重复的三个情节中，第一个情节稍微长于第二个情节，而第三个情节又长于第一个情节，重点也在于此。为了更好地理解，我们可以把小泽的观点图示化：

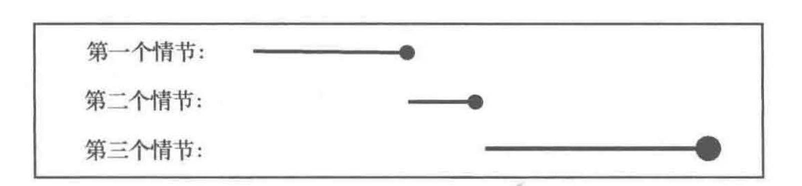


图 1　小泽三迭式重复模式

小泽指出，三迭式重复就像三级跳远，为了跳得更远更有力，第一步和第二步都是不可缺少的步骤。这是为了突出第三个情节最有效的方法，也是讲述人凭借自己的经验而总结出来的最悦耳的节奏。[①] 从总体上看，被重复的句子较长或缺乏能够辅助讲述人记忆力的音乐性，便容易出现小泽模式。可以说，这是口耳相传的民间幻想故事必然的规律。尽管如此，仅从长度看，第一个情节可以长于最后一个情节。因为在第三个情节中，讲述人经常省却第一个情节中的某些部分：

> E_1）大姐跑到楼上："爹爹，你怎么了？"老头没有回答。大姐摇着老爹的手臂，着急地说："爹爹，就是天塌下来，我做大的也要帮你顶住。我不帮你还有谁能替你分忧？"老头心里得到安慰，就把早上遇见蛇郎求婚的事说了一遍。谁知大女儿没有听完，就嚷道："人怎么可以嫁给蛇呢？要嫁你去嫁！"说着就"噔噔噔"地下楼去了。
>
> E_2）二姐上楼问爹爹，她对天发誓，要为爹爹分忧。老头把蛇郎求亲的经过说了。哪知二女儿没有听完，就嚷道："要嫁你去嫁，我才不愿意呢！"说着，也下楼梯去了。
>
> E_3）三妹也移步上楼，"扑通"一声跪在爹爹床前，问爹爹出了什么事。老头心怀一点希望。说出了情由。三女儿想了想说："爹爹，还是让我嫁去吧！"老头霍地坐起来，抱住女儿流下泪来。(AT433D/EB31《浙江·嫁蛇郎（异文）》)

按照笔者个人的理解，对于三迭式重复而言，重要的不是情节或句子段落的长短，而是讲述分量的大小。就上面《浙江·嫁蛇郎（异文）》来说，第一个段落长于其他两个情节，而 E_1 的分量却少于 E_3。很显然，其主要原因在于 E_2。E_2 中，二姐类似于大姐的行为，减弱或分散了 E_1 原有的分量，而突出了 E_3 不同于 E_1 的特殊性。

---

① ［日］小泽俊夫：《昔话的语法》（《昔話の語法》，東京，1999 年），日文版，福音馆书店 2002 年版，第 292—299 页。

2. 次数无限的重复

除了三迭式重复，民间幻想故事中还有另一种句子或段落的重复。这种重复主要在以下三点上，区别于三迭式重复：首先，重复次数不限于三次。本书资料中较常见者为四次、五次以及十次；其次，讲述人以某一事件为转折点，把叙事文本分为前后两部分。那些重复事件的承担者在每一部分至少出现一次，一共构成两次事件的连续状态；那些被重复的事件，在前面部分基本上以同等的分量被讲述，到了后一部分便呈现出讲述分量的逐渐增大。这种重复基本上可以说是幻想故事特有的现象。[①] 这里，我们暂且称之为“次数无限的重复”。

（1）顺叙式次数无限的重复“$E_1 + E_2 + E_3 \cdots \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots$”

我们先看次数无限的重复的第一种公式：

E_1）一个读书人从路上走过，看见老婆婆坐在路边哭，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”读书人说：“不要怕，我送你一串百子炮仗，你把它放在灶塘里。”

E_2）老婆婆收了百子炮仗，还是坐在路边哭。一个老渔翁从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”老渔翁说：“不要怕，我送你一只大毛蟹，你把它养在水缸里。”

E_3）老婆婆收了大毛蟹，还是坐在路边哭。一个货郎从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”货郎说：“不要怕，我送你一包引线针，你把它别在洗面布里。”

E_4）老婆婆收了引线针，还是坐在路边哭。一个种田人从路上走过，就问：“老婆婆，你哭点啥？”老婆婆眼泪鼻涕地说：“今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。”种田人说：“不要怕，我送你一把豆子，你把它放在半楼梯。”

E_5）老婆婆收了豆子，还是坐在路边哭。一个石匠师傅从路上

① 按照AT分类来说，在动物故事、程式故事中，也存在含有这一类重复的故事。而在我们的资料中，这些原属于动物故事或程式故事的作品，都被放在幻想故事中。

走过，就问："老婆婆，为啥哭？"老婆婆眼泪鼻涕地说："今天夜里，一只猢狲要来挖我心肝。"石匠师傅说："不要怕，我送你一爿磨，你把它放在楼梯顶。等猢狲上楼梯时，你把磨盘滚下来压死它。"

老婆婆收了磨盘，不哭了。（AT210/EB14《浙江·红毛野人（异文）》）

上面被重复的五个事件，将在随后主人公击退反面人物的情节中联系在一起：百子炮仗让猢狲睁不开眼睛；猢狲要洗脸，它的手却被水缸里的大毛蟹钳住；猢狲要擦脸，又戳了一脸引线针；猢狲上楼梯时，踏上豆子滚了下来；最终，老婆婆用磨盘压死了猢狲。我们可以把这种重复概括为一个简单的方程式："$E_1 + E_2 + E_3 \cdots \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots$"。E 表示所被重复的事件，当一个事件（$E_1$）结束后，接着发生另一个事件（$E_2$、$E_3 \cdots$）。一系列事件以某一个核心事件为契机再次连接在一起，按照原来的顺序来顺叙解决事件的过程（E_1、E_2、$E_3 \cdots$）。一般的情况下，所有事件一旦完毕，主人公最初的缺乏状态就得到了改善。因此事件的积累和解决，只能用不同等号（≠）来表示。

（2）倒叙式次数无限的重复"$E_1 + E_2 + E_3 \cdots \neq \cdots E_3 + E_2 + E_1$"

次数无限的重复的另一种公式是"$E_1 + E_2 + E_3 \cdots \neq \cdots E_3 + E_2 + E_1$"，以问佛型故事（AT460A/EB125）为代表。首先，主人公和不同对象之间连续发生事件（E_1、E_2、$E_3 \cdots$）。之后，以某一个特殊事件为转机，按照相反的顺序来倒叙解决事件的过程（$\cdots E_3$、E_2、E_1）。就问佛型故事而言，由于主人公单方向的位移和每个事件之间存在不可违背的空间关系，在不同等号后面的事件解决过程中必须以倒叙的形式讲述。

上述两种重复中，在迎接转机之前，那些被重复的事件基本上以同样的分量被讲述。而以某一件事件为契机，讲述这些事件的分量将逐渐上升，直线性地高涨到故事的终点。前面重复的平静、后面叙述的高涨、以及二者之间的戏剧性转变，产生出十分突出的艺术效果。至于顺叙式次数无限的重复和倒叙式次数无限的重复之间的差异，除不同等号后面的叙述方向外，主要在于：前者通常只有单一的核心事件，每个被重复的事件只有为这一核心事件服务时，才能获得对于剧中人而言的意义；后者中每个被重复的事件，一方面为一个核心事件服务，另一方面又作为单独的事件

分别对主人公和其事件承担者产生出意义。于是，前者的不同等号往往表示一个或若干主人公的状态变化，而后者的不同等号表示主人公和每个事件承担者的状态变化。从这个意义上而言，前者构成主人公立足于众多助手援助之上的、或者若干主人公共同合作渡过难关后的团圆。后者则构成主人公和那些受到他恩惠的众人共同的大团圆。

（3）分配式次数无限的重复

有时，讲述人以明确的数字为线索，构成顺叙式次数无限的重复。这种顺叙式次数无限的重复中，连接前后两部分的同等号或不同等号，除了表示主人公状态的变化、讲述分量的高涨现象以外，还表示事件承担者的数量在前后两部分是否一致。这里，我们把它视为单独的类型，称为“分配式次数无限的重复”。

一是“$E \div x = E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x$”式。分配式次数无限的重复的另一种公式，是“$E \div x = E1 + E2 + E3 \cdots E_x$”。较好的例子，可以说是十个兄弟型故事（AT513/EB208）。首先，通过某一事件（E）的多次重复，出现多数的事件承担者（x）：一天生一个儿子，十天共生了十个儿子，而且面孔都差不多。这十个儿子，两口子把他们依次取名为：“吹风一”“造梁二”“万里耳千里眼”“剥皮四”“油煎五”“大肚六”“长脚七”“八驼子”“九爬山”“十铁皮”（《浙江·十兄弟》）。其次，事件的承担者分别发生新的事件（E_1、E_2、$E_3 \cdots$），直到所有事件承担者参与事件的解决为止。这种重复接近于一种语言游戏，讲述人似乎要向听众的记忆提出挑战。当然，这同时又是对讲述人记忆力的考验。如《耿村·弟兄十个》的十个兄弟中，“九大嘴”和“十大干”二人被讲述人遗忘，便成了“盲目母题”①。

二是“$E \div x \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x + E_{x+1}$”式。作为“$E \div x = E1 + E2 + E3 \cdots Ex$”的类似形式，还有“$E \div x \neq E_1 + E_2 + E_3 \cdots E_x + E_{x+1}$”式的重复。

---

① 有些母题，虽然是作为故事的构成要素出现，在故事情节中却没有发挥任何作用。这种失去功能的母题，通常被叫作“盲目母题”。与之类似的概念“无效母题”，是指尽管有一定的功能，却没有得到充分发展的母题。如果主人公切断手指，把它当作钥匙打开宝库，那么“切断手指”是具有一定功能的母题。而如果在后面的情节中，这只被切断的手指不再被提及，那么“切断手指”便成了“无效母题”。国外学者通常混用“盲目母题”和“无效母题”两个概念。吕蒂在《民间童话——美学与人类学》中，严格地区分了二者。参见［瑞士］麦克斯·吕蒂《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》，日文版，第139—145页。

如 AT653《浙江·一囡五郎》：老倌替女儿招亲（E），请来了四个后生（x 为 4）；女儿被玉皇大帝拐走，四个后生分别发挥特殊才能救了女儿（$E_1 + E_2 + E_3 + E_4$）；为了争夺女婿的位子，四个后生到皇宫打官司，最后皇帝娶女儿为妻（E_{x+1}）。这里的不同等号，主要就前后两部分事件承担者的数量而言。

上面已经谈到，三迭式重复可以说是回顾过去的一种手段。而次数无限的重复中，那些多次被重复的事件在整个故事中的功能不同，即使它们再相似，仍然是故事的新的一部分。它在重新构造故事情节的同时，还重构听众的体验。

（三）段落外部重复

以上两种重复，是语句或段落的反复现象。有时，讲述人把发话内容变成情节、情节变成发话内容、听众的期待变成语句段落，来重现事件。我们暂时把这种重复现象叫作“段落外部重复”。

1. 发话内容和情节之间的重复

（1）发话内容对情节的转换

一是预知。预知，是民间幻想故事的众多助手所具有的功能之一。有些助手看透将要发生的事件，通过预知，提前为情节的发展留下轨辙：小鹿对牧童说：“天上有七个美丽的仙女，她们每逢金日，踏着五彩的母基改，下到长白山天池来洗澡。在这七个仙女中，要数那七仙女最贤惠漂亮。等她们再下来洗澡的时候，你就偷偷地把七仙女的衣裳藏起来，她就可以成为你的媳妇，你们就可以过上好日子了。”（《金德顺·牧童和仙女》）具有预知能力的助手，未必是非人类。尽管和非人类助手相比缺少准确性，一些普通人也可以发挥他们生而具有的知识，来提前告诉主人公所要采取的行为和行为导致的结果：娘听后就对女儿说：“夜里等他跳出卵壳后，你把卵壳捏碎，他就变不了啦。”（《浙江·鸡蛋娶妻》）在这些作品中，后来的情节基本上按照助手的发话内容而发展。亦即，主人公通过行为，来重复助手的言语。从这个意义上看，“预知”便是发话内容转换为情节后的重复现象。

二是誓言、祈求。有时，剧中人的誓言或祈求，对他们产生出一种像魔法一般的约束力：“老天爷，保佑吧，赐给我一个像枣儿那么小的孩儿我们也感谢哇！”（《浙江·枣孩》）；“我要有了钱，开当铺，死孩子也要”（《耿村·穷老汉开当铺》）；“你如有难，喊我们三声，我们就会前

来搭救你”（《四川·秀才与三仙》）。这些发话者，在随后的情节中，必须遵守自己的誓言。换言之，他们必须通过行为，来重复他们事先的发话内容。哪怕是剧中人无意中说出的心里话，同样如此：“怎么光叫我长这黄皮子疮？叫咱全国的老百姓长才好哩！”朝廷口里无戏言，说了这句话可不要紧，全国的老百姓乱长黄皮子疮（《耿村·穷小子和古画》）。这些剧中人的发话内容变成事件，将重现在随后的情节中。除了发话内容，诗句和情节之间同样可以出现重复。情况和发话内容相似，这里不再举例。

（2）情节对发话内容的转向

发话内容和情节之间的重复，还可以从另一个角度来出现。当事件结束后，有些剧中人从头到尾叙述事件的经过：“要不是它们，我已经被妖精国的人害死了。”接着便把老妖婆如何来到家里，如何骗去宝石戒指，小狗和小猫如何衔回宝石戒指的事叙说了一遍（《四川·宝石戒指》）。这里，在剧中人的发话中事件被重复。这种重复是对事件的回顾，可以说是对事件经过的再次确认。和其他体裁同样，幻想故事原则上是口头叙述的口承文艺。它无法像书面文学一般，让听众随意地返回前页。通过这种重新叙述，讲述人整理故事内容，加深听众的体验或印象。在我们看来，这种重新叙述十分强烈地反映了幻想故事作为文艺而为人们所喜爱的一面。

2. 语句和听众期待之间的重复

（1）禁令

民间幻想故事中，“禁令”是十分常见的母题。正如普罗普所说，民间幻想故事的禁令一般都会遭到破坏，“否则不能产生故事”①。这不仅是为讲述人广泛所知的叙述技巧，而且是为大部分听众所熟悉的叙述规律。那些熟悉幻想故事的听众，一般都知道“禁令”和“违禁”这两个母题成对而出现。② 诸如“千万不要”“万万不可”等副词的出现，可以促使听众期待与此相对的母题将要出现。讲述人则以带有规律性的话语，来实现他们的期待。换句话来说，讲述人用随后讲述的情节，来重复听众在脑海里预先意料到的事件。尽管传说中的“禁令”同样如此。不过，假如

---

① ［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》，日文版，第172页。

② 当笔者在山东省日照市巨峰县平家村进行调查时，讲述人的“千万不要”经常引起了听众的笑声。部分听众还插入了“总是这么说”之类的话。

它出现在所谓“故事外禁忌主题”[①]的传说中，由于通常缺少与之相应的“违禁”，自然就难以在听众脑海里产生重复现象。

（2）开头和结局

已有不少人指出，从内容上看，民间幻想故事的结尾存在大团圆倾向。据分析，我们的资料中存在同样的倾向。美国著名儿童文学家莉莉安·斯密斯（L. H. Smith）指出，“由于故事遵守惯用的形式，对熟悉民间童话的读者而言，这种大团圆是故事一开始，早就明白了的结局。”[②]在国内，许地山早在1928年便提出了同样的观点：“它的内容是有一定的格式和计划的，人们听了头一两段，几乎就可以知道结局是怎样的。”[③]幻想故事相对固定的开头套语，在一定程度上能够让听众事先把握结尾，对故事结尾产生一定的期待。讲述人很少以出乎意料的结局来违背听众的这种期待。就绝大多数而言，幻想故事中被认可的主人公大多成功或走上幸福，反面人物则大多失败或导致不幸的结局。讲述人通过相对稳定的内容和形式，满足听众的期待，重复听众事先意料到的结尾。

以上，我们大体上梳理了幻想故事地重复手法。对讲述人而言，重复就像是创造行为的暂停。在机械的重复中，讲述人可以构思下一步情节。对听众而言，重复，尤其是词句一致的重复，意味着一种接受行为的暂停，同时也意味着记忆的支柱、体验的更新和强化等。除了这些在技术和艺术效果上的意义，重复在一定程度上大概也产生出心理上的作用。瑞士民间童话研究者麦克斯·吕蒂（M. Lüthi）、小泽俊夫等人，便从民间童话或日本昔话的重复中，看到了一种“重逢那些所熟悉的事物的喜悦”[④]。以往，我们或许过多地从口头叙述的技术性需要，解释幻想故事的重复手

---

① 万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，商务印书馆2001年版，第37—38页。

② ［美］莉莉安·斯密斯：《舒坦的时代》（Lillian H. Smith：*The Unreluctant Years*. Chicago，1953），日文版，濑田贞二等人译，岩波书店2002年版，第67页。

③ 许地山：《孟加拉民间故事研究》，《民俗》1930年第109期。

④ 民间童话也罢，日本昔话也罢，从内容上看均是一种冒险故事。听众对随后的情节怀有一种“对未知世界的好奇心”。而讲述人把重复插入在其中，由此为听众提供一种重遇已知事物的快乐或放松感。小泽甚至认为：“人类生活在对未知的好奇和对重逢已知事物的喜悦中，这么说大概也不过分。无论在欧洲还是在日本，在漫长的传承过程中，昔话不仅在内容上，还在文体上塑造了这种满足人类根本需求的形式。”见［日］小泽俊夫《昔话是什么》（《昔話とは何か》，東京，1983年），日文版，福武书店1990年版，第125页。

法。其实，即使再符合口头叙述，如果不为人喜爱，幻想故事中这些重复便难以存在。我们认为，并不完全是由于技术性需要讲述人不得不重复，而是他们基于一定的意志要重复，从中获取重复的乐趣。讲述人对重复的一贯的态度，使得幻想故事获得了固定、稳定的形态。在自己所熟悉的叙述规律中，讲述人和听众将充分享受“口头叙述的魅力”。

二　对比

吕蒂曾经借助于艺术批评的“量的对比”概念，详细分析了民间童话的对比现象。[①] 然而在文学中，“量的对比”和“质的对比”通常难以区分。为了更系统地考察幻想故事的对比，本书试图把幻想故事的对比分为“内部对比”和“外部对比”两种。前者指一种事物内部产生的对比现象，如一个剧中人身份或命运的转换等；后者则指两种或两种以上的事物之间的对比现象，如一对兄弟之间的对立等。

（一）内部对比

一种事物内部的对比，主要表现为事物原来属性的戏剧性变化，或者原来性质的转变。

1. 命运的颠覆

在幻想故事的开头和结尾两部分，有些剧中人实现一种命运的颠覆。一个穷农夫成为皇帝、无依无靠的孤儿得到美好的家庭、有钱有势的财主沦落为乞丐。小泽俊夫把剧中人命运变化“从最低到最高的幅度”视为昔话的戏剧性所在。[②] 我们以为，这种剧中人命运的颠覆，可以说是在一个人物内部发生的对比现象。

在故事开头，讲述人首先尽可能地把剧中人的状态降低或者上升：从前，在一个山沟里住着一户人家，家中只有母子俩相依为命。他们开了一点荒地，每年只能打两箩筐青稞，其余还得靠打野菜添补生活（《四川·鸟姑娘》）；从前，一个村子里有老两口都很实在，又勤快，心眼又好，对乡亲邻居也挺和气，小日子过得很红火（《耿村·青蛤蟆娶亲》）。然后，讲述人再叙述剧中人颠覆命运的过程。可以说，剧中人的富足状态是

---

① 详见［瑞士］麦克斯·吕蒂《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》。

② ［日］小泽俊夫：《昔话入门》（《昔話入門》，東京，1997 年），日文版，行政出版社 2001 年版，第 77 页。

他们的人生往下发展的前提，缺乏状态又是剧中人的人生向上发展的前提。这大概是为了提高幻想故事内容的戏剧性效果，讲述人自然采用的一种叙事策略。

有时，幻想故事的剧中人不得不面对命运的两极："限你一个月给我找够，找够了重赏，找不够杀头。"（《耿村·猎人的故事》）被分为两极的一个人的命运，构成了两种可能的未来，也就构成了一种极端的内部对比。在随后的情节中，主人公以一种绝对的准确性来选择其中之一。而另一种命运或可能性的存在，便突出了他所获得的结局的极端性。

2. 相反的法则

丹麦民俗学者阿克塞尔·奥尔里克（Axel Olrik）的叙事诗律中，有一条说："弱者常常是最厉害的，年纪最小的弟妹通常胜过年长者。"[①] 我们可以把这种现象，归纳到奥尔里克所谓"对照律"中来理解。幻想故事的讲述人，经常在事物的内部构成一种反常识的对比现象。这种内部对比使得事物附有一种完全相反的性质。我们把这种反常的内部对比现象，归纳为"相反的法则"。

幻想故事中，事物的真正价值经常被隐瞒。而价值的暴露，将在事物的假象和真正面貌之间构建一种极端的对比关系。农夫从龙宫里挑出来的马是矮得像头猪，瘦得像条龙，马腿细得像根筷子，而它其实是一匹"龙马"，它"嗖"的一声，四蹄腾空，像离弦的箭一样飞过了大江地（《金德顺·水宫公主和农夫》）。助手悄悄告诉主人公："到最后他问你要嘛，你嘛也别要，就要他们的小破盆"，而最不起眼的"小破盆"却是最有价值的"聚宝盆"（《耿村·敬穷神》）。一只丑陋的癞蛤蟆，一脱外皮便成为英俊魁梧的小伙子。傻子想：我不要金子，也不要银子，就要这粪蛋，而他醒来一看，拾来的一筐"粪蛋"竟然变成了满满一筐"金子"（《耿村·傻子和灵子》）。幻想故事的魔物，往往具有从外表上意料不到的功能。"毛发"能够控制人类的生命（《四川·金丝莲花》），"破帽子"能够隐藏使用者的身体（《刘同贤·王三丑娶媳妇》）。一个物象在固有的功能和实际功能之间的差异，构建了一种对比关系。有些魔物还可以发挥出完全相反的功能："这棒能把活人变成石头，难道它就不能把石头再变

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间文学的结构律则》，史昆编译，《民间文学论坛》1986年第2期。

成活人吗?”（《四川·石头山》）有时，一种行为在目的和结果之间，也会出现对比现象。较常见的情况，便是一种残忍的行为反而成为帮助：王七下不了狠心，合上眼照着匣子上一砍，只见放了一道白光，小白龙变成人了（《耿村·善恶三兄弟》）。哥哥把弟弟推到井里，反而让弟弟在那里听到拯救公主的办法。三儿嫌秃头的媳妇长得丑，用一块炕沿砖照着她脑瓜上凿了一下子，第二天媳妇的头上却长出了头发（《耿村·割头换项》）等。

我们知道，所谓“不可能的难题”，是幻想故事的讲述人十分酷爱的母题之一。就部分文本而言，“相反的法则”便是主人公解决“不可能的难题”的唯一办法：

> 第二天，比武的阵势摆开了。郡守身骑大马，手持长枪，一大帮士兵象（像）黑压压的蚂蚁，在他后边压阵。这边儿呢？农夫孤单单只身一人，既没骑马，又没带刀，更没有士兵。郡守见农夫赤手空拳，更加得意起来。只听“咚”的一声鼓响，比武开始了。郡守率领士兵像一窝蜂似的朝农夫杀来。农夫假装退走，一直跑上了一座小山。这么一来，郡守追得更起劲儿了，命令士兵们把农夫团团围住，这时农夫才不慌不忙地将蓝瓶子的盖打开，往士兵中一甩。顿时哗哗地发起了汪洋大水，不一会儿就把郡守和士兵们淹得光露出个脑袋瓜。（AT555、465/EB39《金德顺·农夫和水宫公主》）

一个农夫是不可能打败郡守和士兵的。这时，农夫通过反常的手段，来面对那些用任何一种符合常识的行为无法解决的难题。农夫手里拿的不是“宝剑”，而是“瓶子”；他打开瓶盖子，便起大水，淹没了敌人。和传说人物不同，幻想故事的主人公大多是凡人，甚至可能是无能的凡人。而他们通过“相反的法则”，轻而易举地克服困难，甚至可能最终实现命运的颠覆。

（二）外部对比

如果在复数的事物之间建立对比关系，首先要把复数的对象（A）分为B和C两种。这时B和C可以是复数和单数，也可以是单数和单数，但是有一方基本上都是单数（在这里是C）。仅就本书资料而言，这种分配方式是构成外部对比的基本规律：

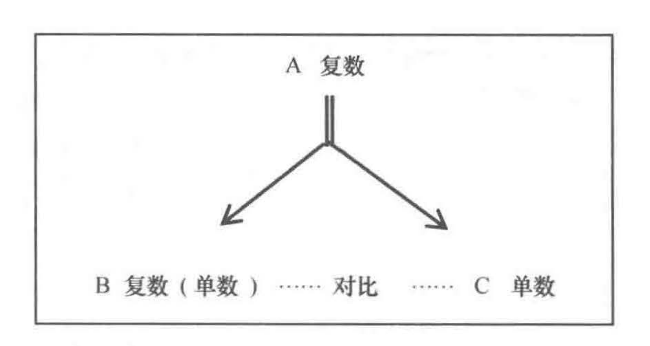


图 2 对比分配模式

奥尔里克认为，和“对照律”密切相关的“同一场景只出现两个人物”，是一种严格的规律，三个或更多人物的合作，在民间叙事中不允许存在。[①] 而我们的资料可以证明，幻想故事的外部对比，在两个以上的人物间仍然可以成立。构成对比或“对照律”的关键，不在于剧中人的数量，而在于角色的数量。三个姐妹之间的对比，可以是“二姐”和“小妹”这两个人的对比，同样可以是两个“姐姐”和一个“妹妹”的对比。在角色一致的前提下，多数的剧中人能够组成一个行为单位。他们完全可以和他者一起构成“对照律”。这里，我们先把“同一场景只出现两个人物的规律”中的“两个人物”改成“两种角色”，再看一看外部对比的具体类型。

1. “1：∞”式外部对比

在一些作品中，讲述人首先按照属性，把世上所有的人分为两种。然后再把一方分为一种角色和其他。如世上的孝子千千万，可顶数王松最孝（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。这里，“世界所有的人”首先被分为“孝子”和“非孝子”两种。然后“世上所有的孝子”再被分为“最孝顺的王松”和“其他所有孝子”两种。由于“其他所有的孝子”是一种泛指的概念，其人数是没有限制的。我们可以把这种“一”比“无限”的对比，用“1：∞”来表示。除了剧中人，在物象方面也存在“1：∞”式的对比：世上所有的好药都用遍了，王后的病就是不好。国王愁得没法，请来个阴阳先生一算卦，就是只有长生不老药才能显效

① ［丹麦］阿克塞尔·奥尔里克：《民间故事的叙事规律》，《世界民俗学》，第 190 页。

（《金德顺·会笑的花和能说话的水》）。

按理来说，当一种事物按照属性被分为两极后，事物的数量和属性的程度之间出现反比的现象。亦即，“世上最孝顺的人”或“世上最好的药”只有一个，而随着“孝顺”或“好”的程度下降，符合条件的“孝子”乃至“好药”的数量逐渐增多。上面例子中的“王松”和“长生不老草”，在属性和数量上，自然被放在了顶峰位置：

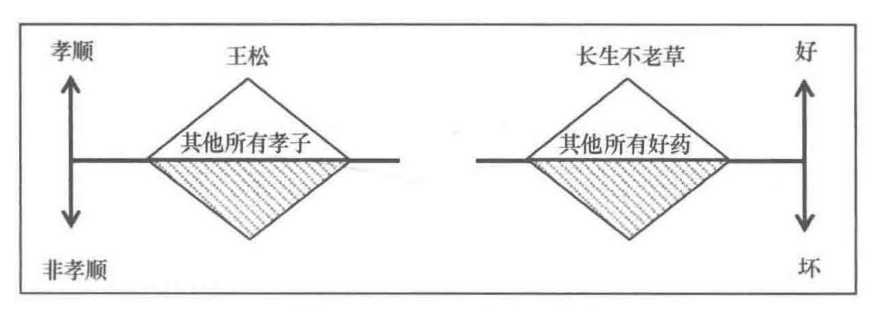


图3 “1：∞”式对比模式

“1：∞”式对比，能够把“1”的属性上升到或下降到它所能够达到的顶峰状态，使之带有一种显著的极端性。由于传说和特定时代地点紧密联系在一起，讲述人形容剧中人时，难以跳出这种特定框架之外。诸如“宋代著名的画家”“本城有名的书法家”等短语，似乎体现了传说针对于特定时空的内容特点。此外，传说中较常见的诸如“远近闻名的孝子”、“有名的财迷”等短语，在一定程度上也折射出它所针对的世界规模相对较小。

2. “1：x”式外部对比

外部对比的第二个模式，是“一”比“若干”的对比模式。这里，我们用“1：x”（x≠0，1）来表示。

（1）角色的“1：x”式外部对比

如果主人公和若干人物属于同一种角色，那么讲述人通常用“1：x”式对比，来区分主人公和其他人：大的六个儿子都有收入，能养活父母，钱还用不完，只有幺儿子碰到有人结婚的时候，才喊他去吹唢呐，没得钱（《四川·画像》）。这里，讲述人按照剧中人的状态，把“七个儿子”分为“六个儿子”和一个“幺儿子”两种。“幺儿子”通过“1：x”式对比，突出他不同于其他儿子的特殊性，从而获得了作为主人公的地位。

“七仙女”“三妹”“幺弟”等类似的例子较多，不再一一提及。

（2）物象的“1：x”式对比

如果有必要，讲述人同样将若干的物象分为多个和一个，构成“1：x”式外部对比。一般来说，物象的“1：x”式对比，不仅是数量和性质上的对比，而且是它们对剧中人或后面情节的影响力之间的对比。较好的例子，大概是广泛为传承人所喜爱的“就差一个”：

> 懒坯夫妇来一件，点一件，一直点到九千九百九十九件，蟾宝贝突然趴在罐里不动了。懒坯又再三哀求蟾宝贝，再办一件宝贝就凑足一万，要不，儿子的婚事还是成不了。宝贝喘着气，摇着头说：“我的主人，世上的宝物，已经让我搬完了，再要半件，我也无能为力了。你如果一定要凑足一万件，那只有把我杀了，剩下我的皮，也是一件世上罕见的宝物。”（《浙江·穷懒坯与蟾宝贝》）

对懒坯夫妇而言，能否实现儿子和宰相千金的婚事，关键不在于前面九千九百九十九件宝物，而在于最后一件宝物。一旦失去了最后一个宝物，懒坯夫妇的美梦便化为泡影：如今蟾宝贝已杀，谁要你这些宝贝，滚！

（3）时间的“1：x”式外部对比

除了剧中人和物象，时间同样可以构成“1：x”式对比。讲述人一般按照时间单位，把被规定的时间分为一和其他，在二者的性质、对情节或剧中人的影响力之间构成对比。神童告诉母亲，在“七七四十九天”间不可以拆开水泥缸。而到了“第四十八天”，母亲便违约把水泥缸拆开。（《丁乃彩·圣公山的故事》）如果有三天的时间解决难题，那么助手直到最后一天才开始行动：老嬷听了，笑道：“勿愁，三日内造一座屋给他好了。”第二日，老嬷还是和平日一样料理着家务，一句也不提及造屋的事。第三日到了，老嬷叫王小陪她去找造屋的地方。（《浙江·蚌姑娘》）这些例子中，最后一刻要以和前面时间不同的分量，作用于剧中人和情节。

不难看出，“1：∞”式对比也罢，“1：x”式对比也罢，对比对象之间存在相对固定的前后顺序。讲述人先从“∞”或“x”讲起，然后再用一种更大的分量，讲述“1”。在这里，我们还是能够看到奥尔里克所谓

的“船尾的重量”。在幻想故事中，对比对象之间的这种前后顺序或“船尾的重量”，可以说是较为严格的叙事规律。而传说中，这种规律不一定总是被遵守。传说的虚构性，始终以不违背历史事实为前提：朱元璋有二十六个儿子，四子燕王朱棣最有本事。（《四川·五月初四过重五》）

3. “1：1”式对比

前两种对比，基本上都是“质”和“量”两方面的对比。而还有一种对比，是针对事物的“质”而构成对比现象的。我们可以用“1：1”来表示这种对比。

（1）角色的“1：1”式对比

总的来说，幻想故事的两种角色，主要在以下三个方面构成对比关系：首先是社会地位层次，包括地位的高低及生活状态的富裕和穷苦；其次是个人固有的属性，包括外貌的美丑、性格的好坏（如善良和狠毒）、能力的高低（如聪明、能干和好吃懒做等）；最后是前两者的混合：

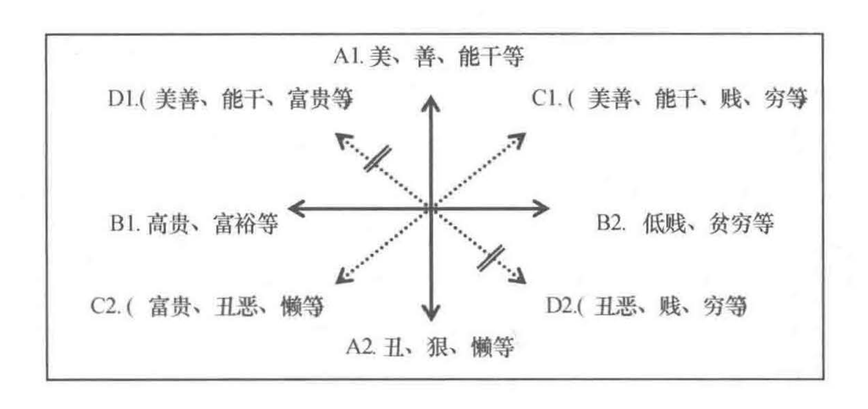


图4　“1：1”式对比模式①

从数量上看，幻想故事中，剧中人的对比主要是图4A1和A2、B1和B2之间的对比。而C1和C2的对比，远远少于生活故事。至于D1和D2的对比，本书资料中基本上不存在。

一是A1和A2的对比。在幻想故事中，“1：1”式对比的主要承担者，便是兄弟姐妹。“哥哥”也罢，“妹妹”也罢，这些都是在其他兄弟姐妹成员的关系中被把握的称谓。“哥哥”或“姐姐”的出现以“弟弟”或“妹妹”的存在为前提，反之亦然。我们以为，如果在这些兄弟姐妹和其他诸如“小伙子”“姑娘”等称谓可替换的情况下，讲述人仍然使用

“弟弟”“姐姐”等称谓，那么这时，整个故事的对比结构事先存在于他的脑海里。

一般情况下，幻想故事的兄弟姐妹主要在同性之间相结合，又和表示性格特点的形容词发生相对稳定的组合关系。幻想故事中兄弟姐妹之间的对比，主要指的是“哥哥”和“弟弟”或“姐姐”和“妹妹”之间在性格上面的对比。如“狠毒的哥哥”和“善良的弟弟”、“坏姐姐”和“好妹妹”等。通常情况下，这种性格的对比，导致行为的对比：“狠毒的哥哥”不听白胡子老人的忠告，而“善良的弟弟”遵守老人的忠告；“坏大姐”拒绝蛇郎的求婚，而“好三妹”同意婚事。两种行为之间的对比，最终将发展为剧中人命运的对比：“善良的弟弟”因获得魔法工具而发财，“狠毒的哥哥”模仿弟弟而失败；“坏大姐”死亡或受到惩罚，而“好三妹”过上好日子。也就是说，A1 和 B2 之间的“1∶1”式对比，通常意味着情节的“1∶1”式对比，有时还直接构成整个故事的“1∶1”式结构。

二是 B1 和 B2、C1 和 C2。幻想故事中，还存在那些属于不同社会层次的角色之间的对比。如“穷小子”和“员外”、“农夫”和“皇帝”等。值得注意的是，部分传说和生活故事中那些“财主”和“长工”，“皇帝”和“农民”等属于不同社会层次的角色间的对比，通常指的是 C1 和 C2 间的对比。如“为人刻薄的财主”和“为人正直的长工”、“无恶不作的皇帝”和“善良聪明的农民”等。这两种角色之间的对比，还经常构成十分紧张的角色之间的敌对或矛盾关系。而在我们的资料中，类似的情况并不常见。一个“有钱有势的员外”和一个“穷苦的渔民”之间的对比，主要是“富裕”和“贫穷”这种社会层次或者生活状况的对比，很少包括“恶”和“善”这种社会意识的对峙。由于其中不含有个人固有属性的对立或矛盾，幻想故事的 B1 和 B2 之间，可以建立姻缘关系或合作关系。C1 和 C2 间的对比，通常也不会构成敌对关系。幻想故事中，敌对反面人物的不是正面人物，而是助手。假如没有助手，反面人物便自行灭亡。由此看来，国内学者经常用在民间幻想故事“1∶1”式对比上面的诸如“相互对立”“二元对立”“二元对立的美学原则”等说法，由于容易引起误会，或许需要考虑改词。

上面已经谈到，“1∶∞”式对比，能够构成事物的极端性。有时，一种极端的角色和另一种同样极端的角色相结合，构成“1∶1”式对比。

这两种极端的角色，通过对比，分别构成了某种属性的两极：哥哥脑儿卜心术坏，世界上的坏人坏到他那样儿也就到顶了；弟弟亨卜心眼儿好，那是世上没有比他再好的人了（《金德顺·亨卜和脑儿卜》）。这里，讲述人把“脑儿卜”和“亨卜”分别放在“好”和“坏”所能达到的顶峰位置，构成了“好”和“坏”的两极。这时，那些除了这一对兄弟以外的世上所有“好人”和“坏人”，统统被放在兄弟之间。

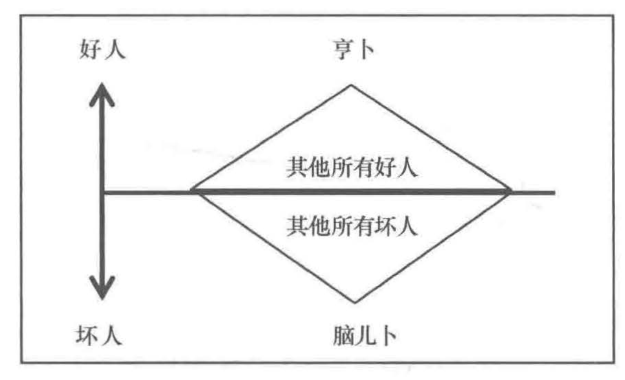


图5　“1：1”式对比模式②

通过极端的“1：1”式对比，两种角色从属性的两极，把那些其他所有同一属性的人们包容在其中。他们最终导致的完全不同的结局，分别代表其他所有人可能获得的一个结局。我们以为，这尤其说是对现实的简单化，不如说是对现实的一种高度的抽象概括。这或许可以说是幻想故事包容性的一种体现。

（2）物象的“1：1”式外部对比

除了剧中人，有些物象也构成“1：1”式对比。较常见的情况是，用两种不同的纯原色来把同类物象分为两种，在二者之间建立对比关系。如“红鱼”和“黑鱼”、“白云”和“黑云”等。通常情况下，物象之间的“1：1”式对比，同时又是和这些物象有关的剧中人之间的“1：1”式对比：红鱼是他家小子，黑鱼是你家小子（《耿村·红鱼和黑鱼》）。如果两种不同颜色的同一类物象作为魔物出现，那么它们往往具有完全相反的功能。如一个“紫茄子”使人变成为“大花长虫”，一个“白茄子”使人恢复原形（《耿村·酒童德宝德福》）等。这些物象较好地体现出意大利诗人、童话作家姜尼·罗大里（G. Rodari）所谓的“幻想的对称性”。亦即“当出现向某一方向发挥作用的魔法事件后，想象力在不知不

觉当中期待向另一个方向发挥出作用的魔法事件的出现”[①]。

（3）时间和空间的“1：1”式外部对比

时间，同样可以构成“1：1”式的外部对比。时间的对比，亦即时间长度的对比。幻想故事的主人公经过漫长的时间到达目的地后，除非在半路上还有特殊的任务，便瞬间回到出发点：拉则走了七天七夜，又到了合布乃加——老妈妈把两只鹿鞋给他穿上后，木牛走了一会儿就到家了（《四川·阿妈的一匹花丝绸》）。这里，“七天七夜”被压缩为“一会儿”。来回不同的时间长度，构成了“1：1”式外部对比。有时，时间的“1：1”式对比和空间的“1：1”式对比密切相关。在少数作品中，人间和非人间遵守不同的时间规律：地上过了三年零三个月，天上才仨月零四天（《金德顺·牧童和仙女》）。这便是日本民俗学者百田弥荣子（Yaeko Momoda）所谓的“传承曼荼罗的时间差的规律”[②]。正如万建中指出，这种时差构建了“神圣”和“世俗”两种空间[③]。就上面例子而言，“三年零三个月”和“仨月零四天”这种时间的“1：1”式对比，直接构成了“地上”和“天上”两种空间的“1：1”式外部对比。和神话不同，幻想故事的讲述人原来很少通过对比的手段，来讲述异界和人间这两种不同的空间。幻想故事中，异界通常被日常化，显示出和人间基本相等的外貌，或者在精神的层面融为一体。而“时间差的规律”，可以说是幻想故事的讲述人，用对比来描写空间的少有的手段。

无论是上述哪一种，对比的基本功能不外于把事物分为两极这一点。现实中，那些微妙暧昧的属性、不确定的可能性、复杂多样的关系等集中体现在一个人身上。而幻想故事中，这些基本上失去了原来丰富的内涵。无论在属性上，还是在行为上，具有单一性特点的剧中人，分别从两个极端代表其他所有人可能采取的行为和从而导致的结局。现实中连续不断的

---

① ［意大利］姜尼·罗大里：《幻想的语法》（Gianni Rodari：*LA GRAMMATICA DELLA FANTASIA—Introduzione all' arte di inventare storie*. Torino，1973），日文版，洼田富男译，筑摩书房1998年版，第264页。

② ［日］百田弥荣子：《传承曼荼罗的时间概念——〈时间差的规律〉和〈神圣的容器〉的辨析》，《亚细亚民俗研究：东亚民俗文化国际学术探讨会论文集》第1集，民族出版社1997年版。在这里，曼荼罗指的是“民间文艺所创造成的一整套立体的精神世界”，亦即“祖宗心底怀抱着的信仰世界”。

③ 万建中：《时间差：神圣与世俗边界的构建及洞穿——紧室型故事中禁忌母题的文化阐释》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2001年第6期。

时间、交集在一起的众多物象等同样被一分为二。它们原有的不确定性、复杂性、多样性等一律被吸收在二者之间。这些素材在幻想故事中获得一种明白不过的形式，共同遵守幻想故事特有的稳定秩序。和重复同样，对比可以说是构成幻想故事基调的重要叙事技巧。它从而构造出幻想故事明确、简明的基本体裁性格。

主要参考及引用书目

一　理论参考著作论文

（一）一般理论

1. 民间文艺学

（1）刘守华：《故事学纲要》，华中师范大学出版社 1988 年版。

（2）［美］斯蒂·汤普森：《世界民间故事分类学》（Stith Thompson：*The Folktale*. New York，1946. 日文版《民間説話　理論と展開》上下两册，荒木博之、石原绥代译，社会思想社，1977 年），中文版，郑海等人译，郑凡校，上海文艺出版社 1991 年版。

（3）［俄］乌拉基米尔·普罗普：《俄国民间故事》（Владимир Яковлевич. Пропп：*Русская Сказка*. ленинград，1984.），日文版，齐藤君子译，せりか书房 1986 年版。

（4）吴蓉章：《民间文学理论基础》，四川大学出版社 1988 年版。

（5）［日］小泽俊夫编：《昔话入门》（小澤俊夫：《昔話入門》，東京，1997 年），日文版，行政出版社 2001 年版。

（6）张紫晨：《民间文学原理》，花山文艺出版社 1991 年版。

（7）钟敬文主编：《民间文学概论》，上海文艺出版社 1980 年版。

2. 文艺学、语言学、修辞学

（1）陈望道：《修辞学发凡》，上海教育出版社 2001 年版。

（2）［美］大卫·宁等著：《当代西方修辞学：批评模式与方法》，中文版，常昌富、顾宝桐译，中国社会科学出版社 1998 年版。

（3）［法］姜尼·罗大里：《幻想的语法——故事创造法导论》（Gianni

Rodari: *LA GRAMMATICA DELLA FANTASIA—Introduzione all' arte di inventare storie.* Torino, 1973), 日文版, 洼田富男译, 筑摩书房 1998 年版。

(4) [法] 杰拉多·热奈特:《叙事话语——方法导论》(Gérard Genette: *Discours du récit, essaide methode.* In Figures III, Seuil, 1972 年), 日文版, 花轮光、和泉凉一译, 风蔷薇 1985 年版。

(5) 谭君强:《叙事理论与审美文化》, 中国社会科学出版社 2002 年版。

(二) 体裁学、诗学、文体样式理论

1. 民间文艺学

(1) [丹麦] 阿克塞尔·奥尔里克:《民间文学的结构律则》(Axel Olrik: *Epische Gesetze der Volksdichtung.* In Zeitschrift fur Deutsches Alterfum. 1909), 彭海斌译,《世界民俗学》, 上海文艺出版社 1990 年版。

(2) [荷] 安德烈·犹雷斯:《单纯的形式——圣人传说、民族传说、神话、谜语、谚语、决疑法、回忆集、童话、笑话》(André Jolles: *Einfache Formen—Legend, Sage, Mythe, Rätsel, Sprunch, Kasus, Memorabile, Mārchen, Witz.* Halle, 1930), 日文版, 高桥由美子译, 讲谈社 1999 年版。

(3) 董晓萍:《民间文学体裁学的学术史》,《北京师范大学学报》(社会科学版) 1999 年第 6 期。

(4) [德] 黑尔曼·鲍金戈:《日常口述的诸结构》(Hermann Bausinger: *Strukturen des alltäglichen Erzählens.* In Fabula, 1 Bde, 1958), 日文版, 竹原威滋译,《民俗学的理论——超越历史地理学的方法》, 法政大学出版局 1994 年版。

(5) 靳伟:《民间故事的叙事结构》,《民间文学论坛》1988 年第 3 期。

(6) [日] 柳田国男:《口承文艺史考》(柳田国男:《口承文芸史考》, 東京, 1947 年)《柳田国男全集》第 8 卷, 日文版, 筑摩书房 1990 年版。

(7) [日] 柳田国男:《昔话备忘录》(《昔話覚書》, 東京, 1943 年),《柳田国男全集》第 8 卷, 日文版, 筑摩书房 1990 年版。

(8) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《欧洲民间童话——形式与本质》(Max Lüthi: *Das Europäische VolksMārchen—Form und Wesen.* München, 1947/1960/1968), 日文版, 小泽俊夫译, 岩崎美术社 2000 年版。

(9) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《民间童话与传说——叙事文学的两种基本形式》(*VolksMārchen und Volkssage—Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern/München, 1961), 日文版, 高木万里子译, 法政大学出版局1995年版。
(10) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《童话》(*Mārchen*. Stuttgart, 1962/1968), 日文版, 高木昌史译, 法政大学出版局1997年版。
(11) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《很久以前》(*ES WAR EINMAL…, Vom Wesen des VolksMārchen*. Göttingen, 1962/1968),《他们今天还活着》(*So Leben Sie Noch Heute, Betrachtungen zum VolksMārchen*. Göttingen, 1969/1976), 野村泫译, 日文版(日文版《童话的本质和解释》为这两部著作的合译), 福音馆书店1996年版。中文版《很久以前》的译名为《童话的魅力》, 张英田译, 社会科学文献出版社1995年版。
(12) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《民间传承和创作文学——人类形象·主体设置·形式努力》(*Volksliteratur und Hochliteratur——Menschenbild Thematik Formstresen*. Bern/München, 1970), 日文版, 高木昌史译, 法政大学出版局2001年版。
(13) [瑞士] 麦克斯·吕蒂:《作为文学创作的民间故事——美学和人类学》(*Das Mārchen als Dichtung—Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Koln, 1975), 日文版, 小泽俊夫译, 岩波书店1986年版。
(14) 屈育德:《民间故事三谈》,《楚风》1983年第3期。
(15) [日] 小泽俊夫:《昔话是什么》(《昔話とは何か》, 東京, 1983/1990年), 日文版, 福武书店1990年版。
(16) [日] 小泽俊夫:《昔话的语法》(《昔話の語法》, 東京, 1999年), 日文版, 福音馆书店2002年版。

2. 文艺学、美术史学

(1) [瑞士] 埃米尔·叔泰戈:《诗学的根本概念》(Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1946/1959), 日文版, 高桥英夫译, 法政大学出版局1990年版。
(2) [法] 茨维丹·托多罗夫:《话语的诸体裁》(Tzvetan Todorov: *Les genres du discours*. Seuil, 1978), 日文版, 小林文生译, 法政大学出

版局 2002 年版。
(3) [法] 达维德·方丹:《诗学——文学形式通论》, 陈静译, 天津人民出版社 2003 年版。
(4) 申丹:《叙述学与小说文体学研究》, 北京大学出版社 1998 年版。
(5) 童庆炳:《文体与文体的创造》, 云南人民出版社 1999 年版。
(6) [德] 威赫姆·波琳戈:《抽象和情感投入》(Wihelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München, 1908/1921), 日文版, 草薙正夫译, 岩波书店 1980 年版。

二 资料

1.《金德顺故事集》

(1) 董天琦:《谈〈金德顺故事集〉的语言艺术》,《民间文艺季刊》1989 年第 12 期。
(2) 段宝林:《故事家描写研究的反思》,《民间文学》1986 年第 2 期。
(3) 贺嘉:《加强对民间故事讲述家的发掘和研究——从〈金德顺故事集〉谈起》,《民间文学》1986 年第 2 期。
(4) 江帆:《论辽宁女故事家活动的文化特征》,《民间文学论坛》1990 年第 2 期。
(5) 刘守华:《刘德培与金德顺》,《民间文学》1986 年第 3 期。
(6) 刘晓春:《个人历史、底层意识与性别的叙事——〈金德顺故事集〉研究》,《民族文学研究》2002 年第 2 期。
(7) 裴永镇整理:《朝鲜族故事讲述家金德顺故事集》, 上海文艺出版社 1983 年版。
(8) 裴永镇:《金德顺和她所讲的故事》,《朝鲜族故事讲述家金德顺故事集》, 上海文艺出版社 1983 年版。
(9) 裴永镇:《故事家故事的搜集整理方法浅论》,《民间文学论坛》1985 年第 3 期。
(10) 裴永镇:《故事讲述家在民间故事传播过程中的作用》,《民间文学》1986 年第 2 期。
(11) 祁连休、冯志华编:《民间故事十家》, 海燕出版社 1989 年版。
(12) 乌丙安:《论民间故事传承人》,《故事研究资料选》, 中国民间文艺家协会湖北分会编印 1989 年版。

（13）赵海洲：《民间故事讲述家的个性》，《民间文学论坛》1989 年第 4 期。

2.《耿村民间故事集》

（1）河北省石家庄地区民间文学三套集成编委会、藁城市民间文学三大集成编委会编：《耿村民间故事集》1—5 卷，内部科研资料。

（2）袁学骏主编：《耿村民俗》，中国民间文艺出版社 1990 年版。

（3）袁学骏、李保祥主编：《中国故事第一村耿村民间文化大观》共三册（其中下册包括《耿村民间文学论稿》和《中国耿村国际学术探讨会论文集》），北京图书馆出版社 1999 年版。

（4）周福岩：《民间故事伦理思想研究——以耿村故事为对象》，博士学位论文，北京师范大学，1998 年。

3.《中国民间故事集成》

（1）贾芝：《民间文学的普查与记录》，《民间文学论坛》1986 年第 3 期。

（2）马名超：《关于忠实记录的问题》，《民间文学论坛》1986 年第 3 期。

（3）马名超、郭崇林：《〈集成〉作业与中国民间文艺学体系的构筑》，《民间文学论坛》1988 年第 4 期。

（4）许钰：《口承故事论》，北京师范大学出版社 1999 年版。其中载入了诸如《中国民间故事概述——〈中国民间故事集成〉总序》等相关论文 5 篇。

（5）中国民间文学集成总编委会办公室编：《中国民间文学集成工作手册》，1987 年。

（6）中国民间文学集成总编委会办公室编：《中国民间文学集成翻译总则》，1988 年。

（7）钟敬文：《关于民间文学集成的科学性问题》，《民间文学论坛》1986 年第 3 期。

[General Information]
书名=中国民间幻想故事的文体特征
SS号=14390611